Cavalo Louco

Revista de Teatro
Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz
Ano 18 • Nº21 • Agosto 2023

A Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz possui espetáculos de diversas linguagens, para teatros, salas alternativas e espaços ao ar livre.

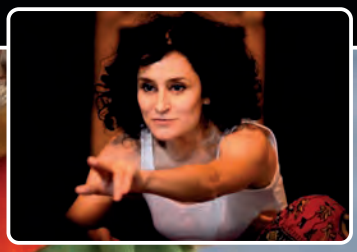
M.E.D.E.I.A
Solo de Tânia Farias

Quase Corpos - Episódio 1:
A Última Gravação - Solo de Paulo Flores

Meierhold

Performance Manifesto de Uma Mulher de Teatro -
Solo de Tânia Farias

Desmontagem - Evocando os Mortos Poéticas da Experiência



Violeta Parra - Uma Atuadora!
Performance cênico-musical

PARA ESPAÇOS AO AR LIVRE

Em Breve!
UBU TROPICAL -
A Nova pesquisa da Tribo para teatro de rua a partir de Pai Ubu - personagem icônico de Alfred Jarry que influenciou as vanguardas em todas as partes - e do Tropicalismo.

O Amargo Santo da Purificação -
Uma Visão Alegórica e Barroca da Vida, Paixão e Morte do Revolucionário Carlos Mariguella

Performance Onde? Ação nº2

TRIBO DE ATUADORES

ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ

Maiores Informações
farias.tania@gmail.com
55 51 999994570

FOTOS:
M.E.D.E.I.A - TÁSSIO TAVARES
QUASE CORPOS - ELIZABETH THIEL
MEIERHOLD - PEDRO ISAÍAS LUCAS
MANISFESTO - VIVIAN GRADELA

DESMONTAGEM - MARGARETH LEITE
VIOLETA PARRA - KETER VELHO
O AMARGO SANTO - MARIANA ROTILI
AÇÃO Nº2 - PEDRO ISAIAS LUCAS

SUMÁRIO

03 O TEATRO DE SAMUEL BECKETT
Núcleo de Pesquisas Editorias da Cavalo Louco

10 CRÍTICA A ESPIRAL DA VIDA PELAS LENTES DE SAMUEL BECKETT
Nora Prado

12 GRUPO DE TEATRO E TEATRO DE GRUPO NA COLÔMBIA PARTE II TEATRO MATACANDELAS
Rosyane Trotta

15 15 ANOS DE NÚCLEO ÁS DE PAUS: A COMPLEXA RELAÇÃO DE SER EU E NÓS AOS MESMO TEMPO
Camila Ferreira de Oliveira, Rogério Francisco Costa e Thunay Tartari

20 ESPECIAL A ARTE PÚBLICA DA TRIBO DE ATUADORES ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ 45 ANOS
Núcleo de Pesquisas Editoriais da Cavalo Louco

27 ENCONTRO COM A DIRETORA COLOMBIANA CAROLINA VIVAS FERREIRA
Clara Angélica Contreras Camacho

33 ALFRED JARRY: A TRANSGRESSÃO DE PAI UBU DOSSIÊ UBU
Eduardo Vaccari

42 OS CINCO CICLOS DE PAI UBU POR ALFRED JARRY DOSSIÊ UBU
Marta Haas

52 UMA FLOR NASCEU NA RUA: 15 ANOS DE CAMBADA DE TEATRO EM AÇÃO DE DIRETA Levanta FavelA...
Ketelin Abbady

57 HITLER TERCEIRO MUNDO: O CINEMA-HAPPENING DE JOSÉ AGRIPPINO DE PAULA
Sidnei Cruz

65 VENCESTE, GALILEU! QUANDO DESPERTAMOS DE DENTRE OS MORTOS, DE HENRIK IBSEN
Jorge Arias

69 FLOR MESTRA
Vinícius Huggy

73 ADOLPHE APPIA, UM PIONEIRO DO TEATRO CONTEMPORÂNEO magos do teatro contemporâneo
Marcelo Ádams

78 CRÍTICA NI UNA MENOS - MANIFESTO DE UMA MULHER DE TEATRO
Ave Terrena

80 COMO DIZER
Poema Samuel Beckett

EXPEDIENTE

Equipe Editorial
Narciso Telles, Paulo Flores, Rosyane Trotta e Núcleo de Pesquisa Editorial da Tribo.

Projeto Gráfico
A Tribo

Revisão
A Tribo

Chapas e Impressão
Versátil Artes Gráficas

Tiragem
1.000 exemplares

Colaboraram nesta edição
Nora Prado, Rosyane Trotta, Camila Ferreira de Oliveira, Rogério Francisco Costa, Thunay Tartari, Clara Angélica Contreras Camacho, Eduardo Vaccari, Marta Haas, Ketelin Abbady, Sidnei Cruz, Jorge Arias, Vinicius Huggy, Marcelo Ádams e Ave Terrena.

Foto CAPA
Eugênio Barboza

Fotos
A foto da página 3 é de Buhs/Remmler/Ilstein, pág. 8 de John Haynes, pág. 9 de Richard Avedon, pág. 17 de Mauricio Vieira; pág. 55 de Helena Müller. As fotos das páginas 12 e 14 são de Rosyane Trotta; 15 e 18 de Natália Turini; 16 e 19 (acima) de Valéria Felix; 19 (abaixo) de Jaqueline Vieira; 10, 11, 20, 22, 23, 24, 26, 78 e 79 de Eugênio Barboza; pág. 52 e 56 (abaixo) de Erick Peres; 54 e 56 (acima) de Ramiro Sanchez; 70 e 71 de Mariana Rotili; 69 e 72 de Deiviane Velho. As fotos das páginas 4, 6 e 7 têm como fonte https://fotografia.folha.uol.com.br; 27, 28, 30, 31 e 32 fazem parte do Arquivo Umbral Teatro; 33, 34, 35 e 50 foram retiradas do livro Jarry em Ymages em Thiri Foulc (2011); 36, 37 e 40 Bibliothèque Nationale de France - Gallica; 42, 43, 44, 45 (esquerda), 47, 48, 49 https://www.themorgan.org/exhibitions/online/jarry; 45 (direita) https://www.snms.info; 51 http://alain-riviere.com/les-portraits-de-la-collection-marboeuf/. As fotos das páginas 56, 60, 61 e 62 são fotogramas do filme digitalizados por Paulo Sacramento. A foto da pág. 57 tem como fonte https://esquerdadiario.com.br/ e da 62 https://www.imdb.com/title/tt0312768/.

ISSN 1982-7180

A revista Cavalo Louco
é uma publicação independente.
Agosto de 2023.

Terreira da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz
Rua Santos Dumont, 1186 - São Geraldo
CEP: 90230-240 - Porto Alegre
Rio Grande do Sul - Brasil
Fones: 51 3028.1358 - 99999.4570
terreira.oinois@gmail.com
www.oinoisaquitraveiz.com.br

EDITORIAL

Estimadas amigas, amigos e amigues da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, chegamos à vigésima primeira edição da Cavalo Louco - Revista de Teatro. Esta publicação é fruto de um desejo que se tornou realidade em 2006, quando lançamos a primeira edição. Desde então muitos foram os desafios para publicá-la periodicamente. A última edição foi lançada em 2020, primeiro ano de pandemia, e por conta do momento que vivíamos, foi lançada apenas em formato virtual. Graças ao Projeto Arte Pública, com seus eixos Território e Memória, Criação e Formação, foi possível retomar as atividades presenciais no pós-pandemia com toda intensidade possível. É também graças a esse projeto que voltamos a editar uma edição impressa, que será lançada num momento super especial, que é o II Laboratório Aberto com a Tribo de Atuadores, que consiste numa imersão poética em nosso trabalho.

Para compartilhar mais sobre as atividades já realizadas e previstas no projeto Arte Pública, este número traz, na seção Especial, o texto A ARTE PÚBLICA DA TRIBO DE ATUADORES ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ. Na seção Magos do Teatro Contemporâneo, Marcelo Ádams apresenta ADOLPHE APPIA, UM PIONEIRO DO TEATRO CONTEMPOR NEO. Trazemos um dossiê sobre Alfred Jarry e o seu célebre personagem Pai Ubu com os artigos ALFRED JARRY: A TRANSGRESSÃO DE PAI UBU de Eduardo Vaccari e OS CINCO CICLOS DE PAI UBU POR ALFRED JARRY de Marta Haas. O artigo O TEATRO DE SAMUEL BECKETT, do Núcleo de Pesquisas Editoriais da Cavalo Louco, dedica-se ao dramaturgo e escritor irlandês. Temos duas Críticas: A ESPIRAL DA VIDA PELAS LENTES DE SAMUEL BECKETT de Nora Prado, sobre o espetáculo Quase Corpos, Episódio 1: A Última Gravação; e NI UNA A MENOS de Ave Terrena, sobre o espetáculo Manifesto de Uma Mulher de Teatro. Sobre o teatro de grupo latino-americano, temos os artigos GRUPO DE TEATRO E TEATRO DE GRUPO NA COLÔMBIA PARTE II: TEATRO MATACANDELAS de Rosyane Trotta e ENCONTRO COM A DIRETORA COLOMBIANA CAROLINA VIVAS FERREIRA, fundadora do Umbral Teatro, de Clara Angélica Contreras Camacho. Trazemos a história de dois grupos teatrais brasileiros: 15 ANOS DE NÚCLEO ÁS DE PAUS: A COMPLEXA RELAÇÃO DE SER EU E NÓS AO MESMO TEMPO de Camila Ferreira de Oliveira, Rogério Francisco Costa e Thunay Tartari, sobre a companhia de Londrina/PR fundada em 2008; e UMA FLOR NASCEU NA RUA: 15 ANOS DA CAMBADA DE TEATRO EM AÇÃO DIRETA LEVANTA FAVELA de Ketelin Abbady, sobre o coletivo de Porto Alegre/RS também fundado em 2008. Trazemos, ainda, os artigos VENCESTE, GALILEU! QUANDO DESPERTARMOS DE ENTRE OS MORTOS, DE HENRIK IBSEN de Jorge Arias; HITLER TERCEIRO MUNDO: O CINEMA – HAPPENING DE JOSÉ AGRIPPINO DE PAULA de Sidnei Cruz e FLOR MESTRA de Vinicius Huggy. Finalizamos com o poema COMO DIZER, escrito por Samuel Beckett em 1988.

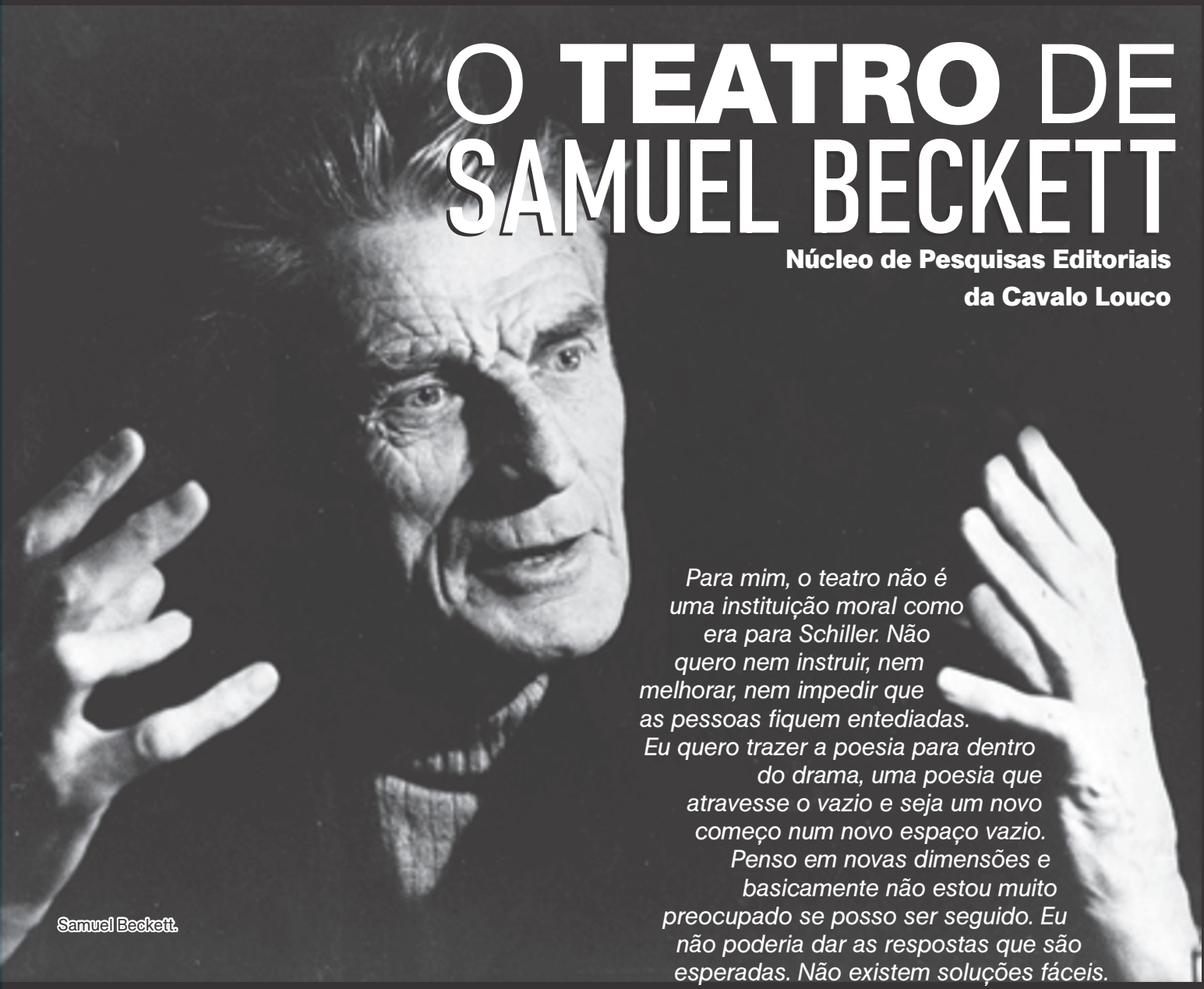
Seguimos acreditando que o teatro pode ser um espaço de resistência e manutenção de valores fundamentais que diferenciam uns de outros: a solidariedade, a honestidade pessoal e a liberdade. E, corroborando as palavras de Amir Haddad, defendemos o caráter público que a arte deve ter:

> ”O teatro nasceu no espaço público, mas ele pode e deve estar em todo e qualquer lugar. A ‘essência da rua‘ é o sentido público que toda arte deve ter. Arte é obra pública produzida por particular em todo e qualquer lugar, sem distinção de nenhuma espécie, para toda e qualquer pessoa. É sempre política a ideia de que arte, por ser pública, não se vende nem se compra, mas se realiza no encontro do artista e/ou sua obra com a cidade, sem ideia de remuneração ou mercado. Assim como é sempre política a ideia de ‘mercado das artes‘. Toda arte é e deve ser resistência política. Mesmo quando o artista não tenha intenção.

Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz

O **TEATRO** DE SAMUEL BECKETT

Núcleo de Pesquisas Editoriais da Cavalo Louco



Samuel Beckett.

Para mim, o teatro não é uma instituição moral como era para Schiller. Não quero nem instruir, nem melhorar, nem impedir que as pessoas fiquem entediadas. Eu quero trazer a poesia para dentro do drama, uma poesia que atravesse o vazio e seja um novo começo num novo espaço vazio. Penso em novas dimensões e basicamente não estou muito preocupado se posso ser seguido. Eu não poderia dar as respostas que são esperadas. Não existem soluções fáceis.

BECKETT

O **SENTIDO DO SEM SENTIDO**

Samuel Beckett disse alguma vez que sua obra tem o mesmo sentido que o grito de um enfermo agonizando com um câncer de garganta em quarto de hospital. O grito de quem já não pode gritar: isto é o absurdo. O grito de quem não pode gritar é a marca da escritura de Beckett. O uso da própria impotência para dizer, como recurso expressivo, é o que o liga a uma sensibilidade do absurdo, tal como elabora Albert Camus, premio Nobel, como o próprio Beckett. Camus afirmava que a "a vida será vivida mais plenamente na medida que não tem sentido".

Para Beckett, a precária condição humana sempre se caracterizou pelo caos, tanto interior como exterior. Este caos, surge da impossibilidade de afirmar nada excludente. Os seres humanos se debatem entre afirmações contraditórias: verdade e mentira, predestinação e livre arbítrio. Vladimir, um dos protagonistas de *Esperando Godo*t (1952), sua obra mais difundida, pergunta para o outro vagabundo, Estragon, se ele se recorda dos evangelhos e dos dois ladrões, crucificados junto a Jesus.

> VLADIMIR - [...] Dizem que um foi salvo e que o outro foi... condenado. [...] como é que, dos quatro evangelistas, apenas um fala do ladrão que foi salvo. [...] dois deles nem sequer falam de ladrões e o terceiro diz que os dois o insultaram.
> ESTRAGON - [...] Não estão de acordo, paciência.
> VLADIMIR - Mas estiveram lá os quatro. E só um deles é que fala de um ladrão que foi salvo. Por que é que devemos acreditar mais nesse do que nos outros?
> ESTRAGON - [...] As pessoas são mesmo uma cambada de ignorantes. (BECKETT).

O desconcerto de Vladimir ante tanta discrepância e a evidente e injustificável segurança de todo mundo em crer somente no evangelista Lucas é um dos eixos da peça. Também é uma preocupação constante em toda a obra de Beckett: o otimismo fundamentado exclusivamente nos clichês de pensamento.

A obra de Beckett é extensa e multifacetada. Durante a vida, escreve poemas e textos em prosa, como romances, novelas, contos e ensaios, além de textos para o teatro, o cinema, o rádio e a televisão. Em 1969, ganhou o Prêmio Nobel de Literatura. Samuel Beckett nasceu em Foxrock, subúrbio de Dublin na Irlanda, em 1906, no seio de uma família burguesa e protestante. Aos quatorze anos, começou a frequentar a Portora Royal School, uma escola de classe média situada ao norte da Irlanda. Em 1927, formou-se em literatura moderna no Trinity College de Dublin, especializando-se em italiano e francês. Logo em seguida, viajou a Paris, onde permaneceu por dois anos, entre 1928 e 1930. Na capital francesa, frequentou os círculos literários e tornou-se amigo de James Joyce, autor do célebre clássico Ulisses. Em 1930, de volta à Irlanda, passou a lecionar francês no Trinity College, período em que também escreveu o estudo crítico *Proust*. No ano seguinte, pediu demissão. À época, voltou a Paris e escreveu sua primeira novela, *Dream of Fair to Middling Women*, que seria publicada somente depois de sua morte. Em 1933, por motivos familiares – notadamente pela morte de seu pai – retornou a Dublin. Ainda viveu por um curto período em Londres (1933-1935), quando publicou a coleção de contos More Pricks Than Kicks (1934). Por volta de 1937, resolveu estabelecer-se em Paris, época em que levou uma facada de um estranho e ficou gravemente ferido. No início da Segunda Guerra Mundial, vinculou-se à Resistência Francesa, juntamente com sua futura esposa, Suzanne Dechevaux-Dusmenil. Em 1942, foi obrigado a fugir para Vichy, onde escreveu parte da novela Watt. A partir de 1945, seu idioma literário passou a ser o francês. No final da década de 1940, escreveu a chamada Trilogia do pós-guerra, composta pelos romances *Molloy* (1947), *Malone morre* (1948) e *O inominável* (1949), cujo tema é solidão.

Embora já conhecido de alguns círculos por sua produção literária, o nome de Beckett projetou-se internacionalmente com a estreia da sua peça *Esperando Godot*, em 1953, sob direção de Roger Blin, no Théâtre de Baylone em Montparnasse. Tragicomédia em dois atos, possui cinco personagens. Vladimir e Estragon, cujas corporalidades são vastamente mencionadas: estão sujos, cheiram mal, sofrem de dores quando riem. Pozzo, no primeiro ato, aparece como um personagem mais abastado, opulento e com lapsos de memória, no segundo ato está cego, e solicita a ajuda dos outros dois, depois que leva uma queda e não consegue mais levantar sozinho. Lucky, carregador a serviço de Pozzo, no primeiro ato é capaz de dançar e até mesmo de falar, depois de estimulado pelos outros a expressar seu pensamento em voz alta, no segundo ato, é mudo. Há ainda um menino que aparece ao final de cada ato (ou um menino ao final do primeiro ato e seu irmão, no segundo, já que ele próprio não possui memória de ter estado lá antes e afirma que havia sido o irmão), sem características corporais específicas, apenas vem para trazer o recado de que Godot não virá naquela noite, mas que no dia seguinte, virá, com certeza.

SOLIDÃO, FRACASSO, ABSURDO DA CONDIÇÃO HUMANA E MORTE

Houve várias tentativas de conceitualizar e classificar os textos produzidos por Beckett. Críticos e pesquisadores constantemente tentam encontrar rótulos para definir sua estética. No entanto, o uso de termos como teatro experimental, pós-modernismo, *avant-guarde* ou minimalismo serve apenas para limitar a sua produção teatral, uma vez que Beckett quebrou todos os paradigmas em sua arte experimental. Martin Esslin, um profundo conhecedor do teatro do século XX, irá afirmar no seu livro *O Teatro do Absurdo*, que "toda a obra de Beckett é uma tentativa de dar nome ao inominável" e que "a linguagem nas peças de Beckett serve para expressar o desmoronamento, a desintegração da linguagem". O teórico alemão Hans-Thies Lehmann (2008), em Teatro Pós-dramático, aponta a obra teatral de Beckett como um dos paradigmas centrais do teatro pós-dramático, por suas experimentações estéticas variadas e radicais dentro dos campos da dramaturgia e da encenação. No seu artigo sobre a peça Fim de Partida, Theodor Adorno argumenta que o teatro de Beckett coloca o pensamento num lugar de segunda categoria, pois trata da falência da subjetividade. A humanidade retratada no teatro beckettiano é incapaz de entender o mundo que a cerca e de modificá-lo, imersa numa impotência total do próprio corpo e do pensamento. No entanto, esses personagens não são

"[...] toda a obra de Beckett é uma tentativa de dar nome ao inominável."

apenas assunto da obra de Beckett. O esvaziamento do sentido de suas ações faz falhar o próprio mecanismo do drama, que se implode enquanto linguagem capaz de transmitir um sentido maior enquanto obra. Desta forma, Adorno entende que Beckett escapa da armadilha do teatro existencialista de discursar sobre a falta de sentido da existência, utilizando-se dos mesmos meios de um teatro que gira em torno de subjetividades sólidas. Assim, sem um discurso facilmente discernível, Beckett, para o autor, enfrentava as grandes questões do seu tempo e do seu momento histórico. "Só calando-se é possível dizer o nome do desastre". Assumir um ponto de vista e retratá-lo seria o mesmo que reforçar aquilo que se está denunciando, que é a própria relação sujeito-objeto.

A Última Gravação de Krapp (Estreia no Royal Court Theatre, Londres, 1958)
Em A Última Gravação de Krapp, Beckett usa um gravador de fita para evidenciar a fugacidade da personalidade humana. Krapp é um homem velhíssimo que durante toda a vida adulta fez uma gravação anual, em fita magnética, com o relato das impressões e dos acontecimentos do último ano. Vemo-lo velho, decrépito, fracassado (é escritor, mas no último ano só foram vendidos dezessete exemplares de seu livro, "sendo onze a preço de custo para as bibliotecas públicas do interior"), a escutar a sua própria voz gravada trinta anos antes. Mas sua voz tornou-se para ele mesmo a voz de um estranho. Tem até de usar um dicionário para procurar algumas palavras mais complicadas empregadas por sua antiga personalidade. Quando a fita chega ao grande momento de percepção, que àquele tempo lhe parecera um milagre a ser preservado "para o tempo em que meu trabalho estiver realizado", ele não tem paciência para escutar e faz a fita rodar para chegar adiante. A única descrição que visivelmente atrai sua atenção é a de um ato de amor num barco, num lago. Após ouvir o relatório de seu eu de 39 anos, o Krapp de 69 passa a gravar o balanço do último ano. "Nada mais a dizer, nem um pio". Seu único momento de felicidade: "Fiz uma pandega com a palavra rolo. *(Com prazer)* Rolo! O momento mais feliz dos últimos quinhentos mil". Há também lembranças de um episódio amoroso com uma velha prostituta. Mas Krapp volta à fita antiga. Novamente a voz de seu antigo eu descreve a cena de amor no lago. A fita antiga termina com uma avaliação: "Talvez meus melhores anos tenham terminado. Quando ainda havia chance de felicidade. Mesmo assim não gostaria que retornassem. Não queria agora aquele fogo dentro de mim. Não, eu não queria nunca que voltassem". A peça termina com o velho Krapp parado, olhando fixamente para a frente, com a fita a rodar em silêncio.

Dias Felizes (Estreia no Cherry Lane Theater, Nova Iorque, 1961)
Winnie está enterrada até a cintura, no primeiro ato. No segundo ato, apenas sua cabeça está para fora da terra. Sem explicações acerca de como foi parar ali, a peça constantemente provoca no espectador o questionamento acerca das leis que regem o universo ali apresentado. De cara, a condição de Winnie e de seu marido Willie é cruel. Mas a presença de uma campainha estridente que obriga Winnie a começar sua rotina, torna o momento da apresentação ainda mais próximo de um momento de tortura.

Comédia (Estreia no Ulmer Theater, Ulm-Donau, Alemanha, 1963)
Três urnas, que podem ser associadas a urnas funerárias, estão dispostas lado a lado. Dentro de cada uma delas estão os personagens, deixando à mostra apenas a cabeça. Um refletor em cena, diante deles, ilumina alternadamente cada uma das cabeças, o que provoca, como reação, a fala dos personagens. Eles narram uma espécie de triângulo amoroso que viveram; M1 é a esposa, M2 é a amante e H é o homem que se envolve com as duas. A história que contam é absolutamente banal. O efeito cômico que ela gera vem da discrepância entre essa banalidade e a situação absolutamente solene em que se encontram. Poderíamos associá-la a um interrogatório. O efeito da luz no rosto lembra os interrogatórios policiais e a urgência com que narram seus pontos de vista imprime ainda mais a condição torturante em que se encontram. A restrição de movimentos, deixando apenas a cabeça como meio de expressão do ator, coloca igualmente personagens e ator numa situação fisicamente difícil. A peça se repete mais uma vez, completamente, e uma terceira, abreviada. Esta repetição sublinha a leitura de uma condenação eterna, da qual os personagens não se livram.

Não Eu (Estreia no Forum Theater do Lincoln Center, Nova Iorque, 1972)
O impacto visual de Não Eu reside no fato de que a personagem principal é uma boca iluminada no meio de um palco escuro, chamada, no texto, apenas de Boca, falando numa velocidade extremamente alta. Fora do palco, próximo à plateia, está o outro personagem, o Ouvinte, que se mantém em silêncio, realizando apenas alguns gestos muito simples com os braços em três momentos determinados da peça. Depois, a Boca, negando que a história que narra seja sobre si mesma, grita: "Quem?... Eu?... Não!... Ela!...". A

personagem da narrativa vai parar em um lugar em que é obrigada a falar sem parar, situação que remete à própria Boca falando sem parar diante do público, embora negue veementemente tratar-se dela mesma. Ela fala que a personagem ouve uma espécie de zumbido incômodo e fala de um clarão, que podemos tomar como referência à luz cênica, novamente.

O teatro de Beckett pode ser definido entre as personagens que perambulam, incapazes de criar um discurso coerente que efetue uma mudança e dê um objetivo às suas vidas, e as que permanecem imóveis, presas ao solo ou à uma cadeira; entre as personagens que falam sem parar e as que permanecem mudas. Porém, aos poucos, o autor vai sofisticando e ampliando as equações possíveis, com a fragmentação corporal de suas criaturas ou na disjunção entre corpo e voz, com inúmeros exemplos em que a fala é proveniente de uma fonte separada do corpo. As personagens de Beckett frequentemente falam de si mesmas para si mesmas, mas seus monólogos expressam, também recorrentemente, uma cisão entre o "eu" que relata e o "eu" relatado. A personagem falante se percebe como um "outro" e esses monólogos, portanto, problematizam o auto reconhecimento da personagem, convencionalmente pressuposto na fala autobiográfica. Por exemplo, as peças A *Última Gravação de Krapp* e *Aquela Vez*, que apresentam personagens "narrando" e simultaneamente testemunhando sua própria alteridade.

Entre as particularidades que chamam a atenção no seu teatro, há o fato de que a rubrica beckettiana é certamente uma das mais rigorosas do teatro ocidental. Cada ação dos personagens, assim como suas movimentações no espaço, as durações dos movimentos e pausas são preestabelecidas no texto. Para darmos alguns exemplos, vejamos esse trecho de Fim de partida, de 1957:

> Clov vai até a janela da esquerda, permanecendo abaixo dela. Caminhar penoso e vacilante. Ele olha para a janela acima dele. Vira-se e olha para a janela da direita. Ele vai até a janela da direita, permanecendo abaixo dela. Olha para ela. Ele se vira e olha para a janela da esquerda. Ele sai e volta imediatamente com uma pequena escada levando-a até a janela da esquerda, instalando-a abaixo desta, sobe na escada e abre a cortina. Desce, dá 6 passos [por exemplo] em direção à janela da direita.

A determinação da quantidade de passos dados pelo personagem, tida como sugestão no trecho acima, é muito mais explícita em Passos, de 1975, em que a personagem May permanece, durante toda a peça, caminhando de um lado para o outro.

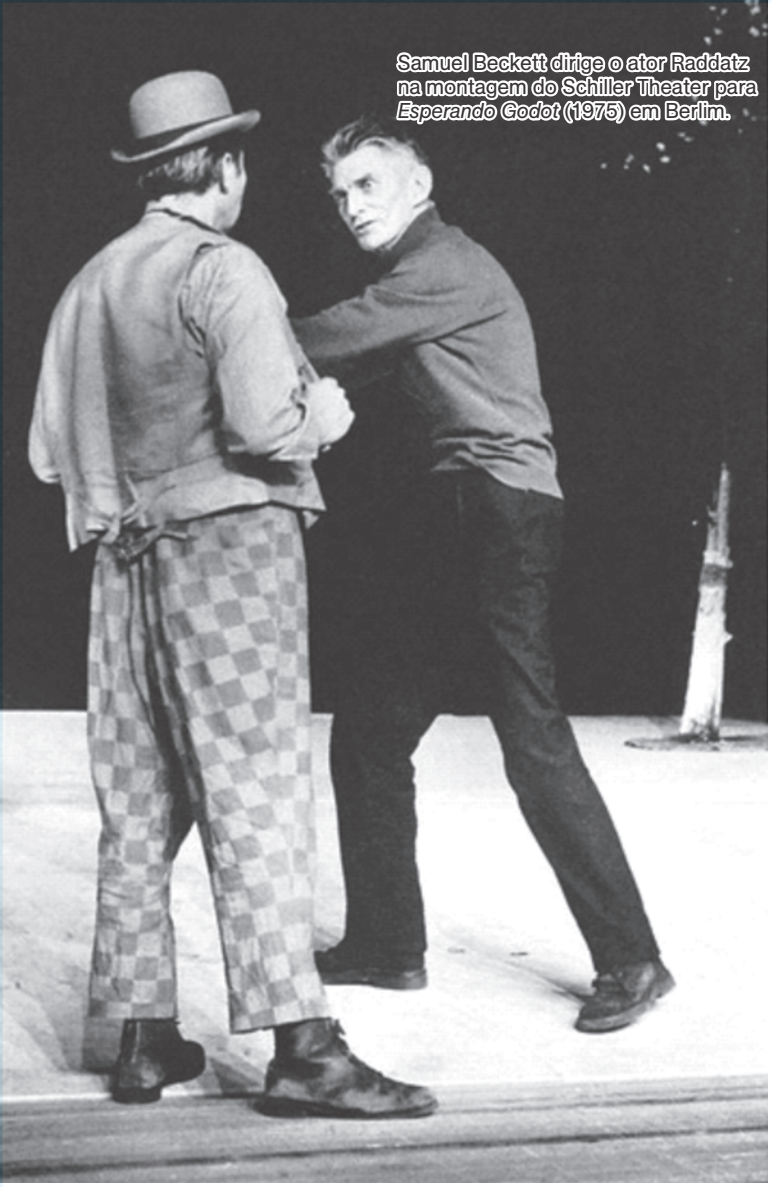
> Faixa de luz ao fundo do palco, paralela com a frente, comprimento de nove passos, largura de um metro, um pouco descentralizada para a direita em relação à plateia. Caminhada: iniciando com o pé direito (d), da direita (D) para a esquerda (E), com o pé esquerdo (e) de E para D. Virada: exatamente em D, exatamente em E. Passos: pisadas ritmadas e claramente audíveis.

A restrição de movimentos é uma das características mais marcantes das rubricas de Beckett. Confinados em cadeiras, vasos, enterrados, não podendo sentar-se, com dificuldades de andar ou de se mover, seus personagens exigem do ator um contato constante com o desconforto, portanto, um contato concreto com o próprio corpo. A terminologia criada pelo autor ao analisar a obra dos pintores Abraham van Velde e Gerardus van Velde (ensaio crítico *A pintura dos van Velde* ou *O mundo e as calças*), que estabelece uma polaridade fundamental entre um "olho/carrasco" e uma "coisa/vítima" ao tratar da impossibilidade da representação pictórica, serve como instrumental teórico para uma compreensão de seu projeto teatral.

Para S. E. Gontarski, a transformação do Beckett escritor em encenador ocupa um lugar central no desenvolvimento do teatro contemporâneo, apesar de receber pouca atenção de teóricos e críticos. Após a

Cena de *Not I*, peça filmada pela BBC em 1977, que o próprio Beckett dirigiu.

"O corpo no teatro de Beckett não é, como na dramaturgia convencional, exposto de uma vez por todas; é possível afirmar que o corpo nunca é apresentado em sua totalidade, mas apenas de maneira fragmentada."



Samuel Beckett dirige o ator Raddatz na montagem do Schiller Theater para *Esperando Godot* (1975) em Berlim.

montagem de *A última gravação de Krapp* no Royal Court Theatre, dirigida por Donald McWhinnie em 1958, o autor percebeu que a publicação da peça deveria incorporar suas descobertas realizadas ao acompanhar os ensaios. De forma análoga, quando da publicação de Dias felizes, em 1961, o autor pediu a seus editores mais tempo para assistir a alguns ensaios e verificar a necessidade de alterações. Foi recorrente, a partir desse momento, que o autor previsse "alguns ensaios no teatro" antes de chegar a uma versão definitiva da peça a ser publicada. Das constantes revisões de seus textos em diálogo com a cena à descoberta do espaço do teatro como ferramenta de escrita, Beckett começou a se apropriar das especificidades da linguagem teatral, processo que culminou com sua experiência como diretor. Cada vez mais, desde então, a experiência de encenar suas obras passou a fazer parte do processo de escrita e cada montagem acabava por produzir inúmeras alterações nos textos originais.

O pé, a perna e o caminhar, de uma forma geral, parecem ser temas caros a Beckett, interessado na imobilidade e na paralisia. Winnie está enterrada até a cintura no primeiro ato de *Dias felizes* e até o pescoço no segundo. Willie, quando aparece de corpo inteiro ao fim da peça, consegue erguer-se apenas para engatinhar, mesmo assim sem muito sucesso. Krapp anda penosamente. Nas peças do seu estilo tardio, veremos, a imobilidade também é uma constante. Em Comédia os personagens estão confinados em vasos, apenas com as cabeças para fora, tendo como única possibilidade de movimento a fala, característica que compartilham com a Boca, de *Não Eu*. Em Passos, embora a personagem May tenha como ação principal justamente a ação de caminhar, o faz sempre no mesmo espaço, indo e voltando, desassociando o sentido de caminhar do objetivo de transportar-se para outro espaço. Em *Cadeira de balanço*, a personagem W permanece sentada durante todo o espetáculo.

QUASE CORPOS

O corpo no teatro de Beckett não é, como na dramaturgia convencional, exposto de uma vez por todas; é possível afirmar que o corpo nunca é apresentado em sua totalidade, mas apenas de maneira fragmentada. Na exploração do espaço, Beckett irá utilizar de modo recorrente a imobilidade. O menor gesto beckettiano será investido de imenso significado, os movimentos mais sutis no espaço tornam-se um acontecimento. Movimento e imobilidade operam reciprocamente e dinamicamente, cada um potencializando o efeito dramático do outro. A busca de Beckett, em seu teatro, é a de traduzir a tensão dramática – que, no teatro tradicional, podia ser traduzida de modo psicológico – em termos físicos. As personagens da galeria beckettiana possuem corporeidades decadentes, destruídas ou desesperadas. Entre o grotesco e escatológico, Beckett desfila sua poesia minimalista e apresenta seus alquebrados seres semivivos. Entre a errância e a imobilidade, entre a mudez e a verborreia desenfreada, as criaturas beckettianas têm corpos semimortos em sintonia com a falência da linguagem que ele sempre buscou denunciar.

> O ator beckettiano, mais do que qualquer outro, deve proceder a uma aprendizagem na economia de movimento, de concentração e de tensão em gestos e movimentos. Seus gestos e movimentos devem sempre ser vistos surgindo da imobilidade e retornando a ela, incessantemente interrompidos ou suspensos por ela (Chabert, 1982).

Beckett criou um novo teatro. E nesse novo teatro, não há mais lugar para corpos completos, visíveis, móveis. O novo teatro proposto por Beckett terá quase-corpos: mutilados, inertes, enterrados, fragmentados. Cada enfermidade, cada impedimento, cada silêncio estará sendo encarnado por um **quase-corpo**.

Em 1931, Beckett faz publicar seu longo ensaio intitulado Proust, sobre o autor de Em busca do tempo perdido. Beckett afirmará, logo no início do seu ensaio, que "as criaturas de Proust são, portanto, vítimas desta circunstância e condição predominante: o Tempo. Não há como fugir das horas e dos dias. Nem de amanhã nem de ontem". Logo em seguida, Beckett analisará os efeitos do tempo sobre as pessoas, afirmando que "não estamos meramente mais cansados por causa de ontem, somos outros, não mais do que éramos antes da calamidade de ontem. [...] As aspirações de ontem foram válidas para o eu de ontem, não para o de hoje". Ele segue aqui um raciocínio que, em conceito, lembra o fragmento de Heráclito: "Não é possível entrar duas vezes no mesmo rio". O tempo marcará a obra de Beckett de maneira a não deixar dúvidas sobre a

Samuel Beckett em 1973.

sua natureza destruidora. Assim como em Proust, o tempo interfere nas vidas e percepções das personagens. Dessa maneira, Beckett vê as personagens comprimidas entre o futuro e o passado. A ideia que Beckett faz do tempo prefigura de maneira bastante explícita em *Esperando Godot*, quando a personagem Pozzo, após ser arguida sobre quando Lucky teria ficado mudo, responde:

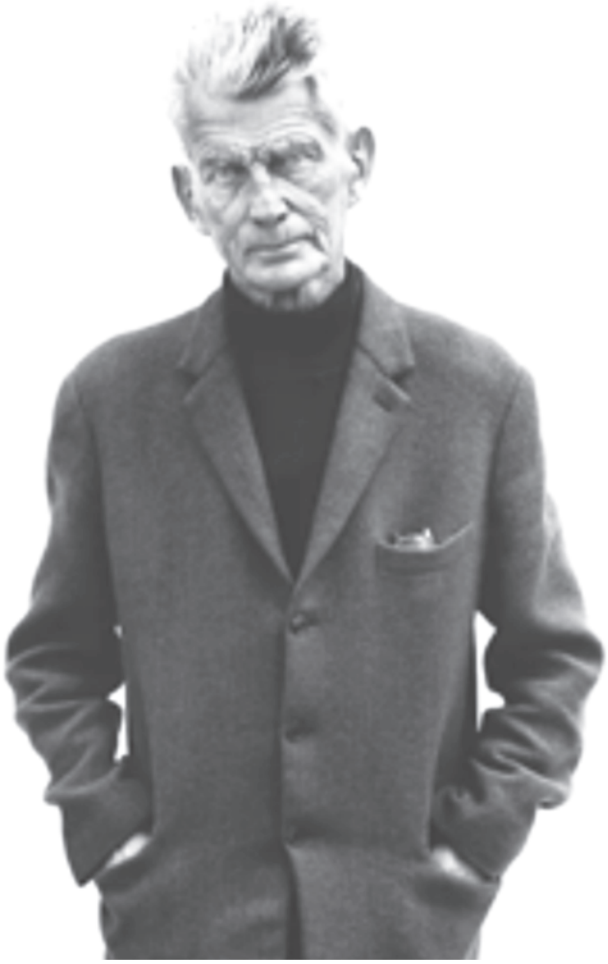
> (Subitamente furioso) Você não cessa de me atormentar com suas histórias sobre o tempo!? É abominável. Quando! Quando! Um dia, será que isso não basta, um dia como qualquer outro, um dia ele ficou mudo, um dia eu fiquei cego, um dia vamos ficar surdos, um dia nascemos, um dia morremos, o mesmo dia, o mesmo segundo, será que isso não lhe basta? (Mais calmo) O nascimento ocorre com um pé na cova, a luz brilha um instante, e depois surge a noite.

Em *O que onde*, última peça escrita por Beckett, no

ano de 1983, não há nenhuma indicação de "onde" as personagens estão. Há apenas uma voz vinda de um alto-falante que anuncia em qual estação do ano que a ação da peça se situa. Aos poucos, as personagens vão desaparecendo, até que permanece em cena apenas a personagem cuja voz se pode ouvir dos alto-falantes.

Estou só.
No presente, como estive, permaneço.
É inverno.
O tempo passa.
Isso é tudo.
Faça sentido a quem fizer.
Eu desligo.

Samuel Beckett morreu em 1989, cinco meses depois de sua esposa. Foi enterrado no cemitério de Montparnasse, em Paris. Encenador de suas próprias peças, assim como Bertolt Brecht, Samuel Beckett se apresentou como um dos mais influenciadores estéticos do teatro do século XX. Se a visão estética e política de Brecht dominou a primeira metade do século, a visão desoladora do mundo beckettiano o colocou como um demiurgo do mundo fragmentado e apocalíptico da ausência de possibilidade de comunicação entre os homens, da redução obsessiva dos elementos significantes na escrita e no palco e do "esgotamento das possibilidades", como bem observa o filósofo contemporâneo Gilles Deleuze. Brecht e Beckett formam o par fundamental de escritores/encenadores fundamentais para a compreensão do século XX.



Samuel Beckett, Paris, abril de 1979.

REFERÊNCIAS

ARAUJO OLIVEIRA JR., Celso de Araújo. **Dramaticamente inviável: corpo e espaço-tempo na telepeça... até aparecer as nuvens..., de Samuel Beckett.** 2013. 164f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

BECKETT, Samuel. **Poesia Completa.** Tradução de Marcos Siscar e Gabriela Vescovi. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

BERRETINI, Célia. **Samuel Beckett: escritor plural.** São Paulo: Perspectiva, 2004.

CERRATO, Laura; ALCATENA, Enrique. **Samuel Beckett para principiantes.** Buenos Aires: Era Nasciente, 2010.

ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo.** Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-dramático.** São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

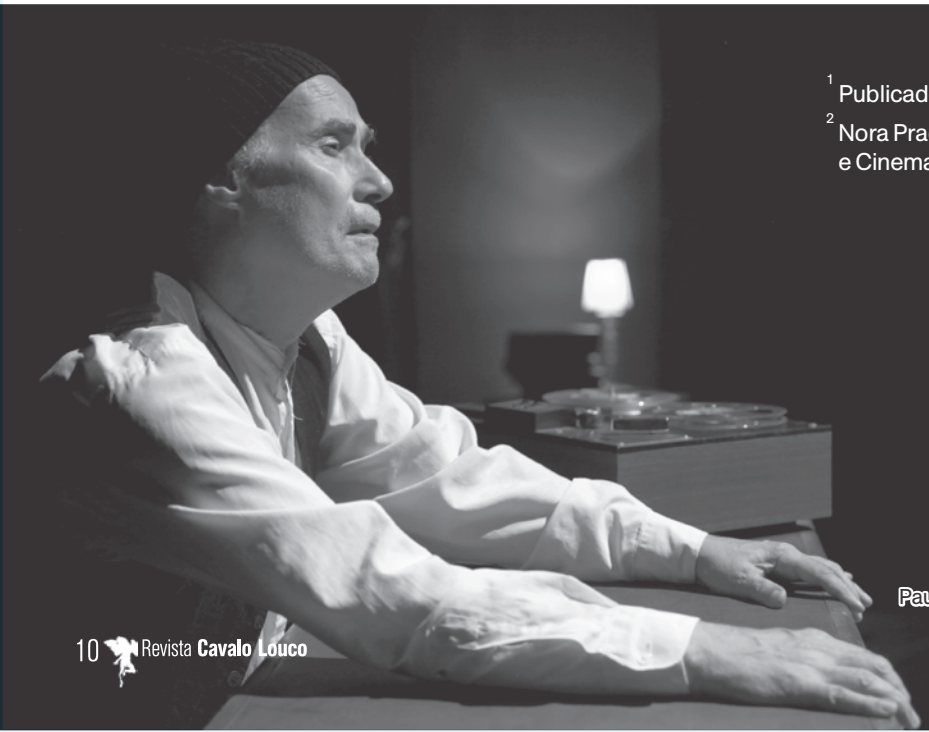
OLIVEIRA SANTOS, Thiago Antunes de. **A coisa e o olho: uma abordagem da direção de atores no teatro de Samuel Beckett.** São Paulo, 2013.

A ESPIRAL DA VIDA PELAS LENTES DE SAMUEL BECKETT[1]

Nora Prado[2]

Nesta semana conheci o novo espaço da Terreira da Tribo, que fica ali na Rua Santos Dumont na Zona Norte da cidade. Fui assistir à estreia presencial da sua mais nova produção *Quase Corpos, Episódio 1: A Última Gravação*, sobre *A Última Gravação de Krapp*, de Samuel Beckett. Eu que fiquei fora de Porto Alegre durante mais de duas décadas e, ainda não tivera oportunidade de conhecer o novo espaço, fiquei encantada. Na sala de espera - galeria o público pode ver uma bela exposição de fotografias e objetos de espetáculos realizados por uma das mais longevas trupe de atuadores brasileiros. Há também mesinhas com cadeiras onde se pode sentar e conversar tomando chá ou café enquanto se aguarda o início da sessão. Nas prateleiras estão dispostos livros e DVDS com a trajetória, de quarenta e quatro anos, do Ói Nóis Aqui Traveiz e algumas de suas encenações. Nota-se que tudo foi feito com capricho para acolher o público que retorna, aos poucos, depois de uma longa quarentena.

Ao entrarmos na sala, nos deparamos com um homem sentado sobre uma escrivaninha de madeira velha. Na sonoplastia chuva e vento intensificam a sensação de frio que o inverno gaúcho, naturalmente, provoca. O velho homem usa um gorro de lã preto, camisa branca, colete e calças pretas e um sapato branco grande que lembra os sapatos de palhaço. Ele está submerso em pensamentos numa atmosfera densa e sombria que se estenderá por todo o espetáculo. Ele confere as horas num relógio despertador portátil antigo, depois seleciona uma chave de um molho cheio de chaves e abre uma das gavetas da escrivaninha. Dela retira uma banana. Ele acaricia a banana, descasca, deixa a casca cair no chão, enfia a banana na boca e vai comendo até o fim. Ele anda pelo espaço e em determinado momento escorrega na casca de banana. Dá um susto na plateia, mas, não chega a se espatifar no chão. Mais adiante, busca uma chave no molho de chaves, escolhe uma delas e abre outra gaveta. Retira dela outra banana. Acaricia a banana, descasca, joga a casca para o fundo da cena e, quando pensamos que ele vai abocanhá-la, como fez da outra vez, ele a guarda num dos bolsos da camisa. Há um leve humor ácido ao longo dessa sequência de ações repetitivas que certamente ele desenvolve há anos. Depois ele vai até a porta do lado direito do palco, abre, acende a luz do corredor e vai em direção a uma outra peça longe do olhar do público. Retorna trazendo um grande objeto embrulhado num pano preto. Ele o deposita sobre a mesa e retira o pano, revelando



Paulo Flores em *QUASE CORPOS - Episódio 1: A Última Gravação*

[1] Publicado originalmente no www.esquinademocratica.com.

[2] Nora Prado é atriz, poeta, professora de interpretação para Teatro e Cinema, atuou na Escola das Artes do Palco - SP.

Paulo Flores em *QUASE CORPOS - Episódio 1: A Última Gravação*

um gravador de rolo antigo. Momentos depois ele vai até a porta, novamente, abre, acende a luz do corredor e vai até o outro cômodo. Retorna com diversas latas com fitas de rolos e as coloca sobre a mesa. Fecha a porta. A partir daí começa a sua relação com o conteúdo da fita gravada por ele quando tinha 30 anos. Ele escuta e reage a cada momento da gravação, interrompendo quando se sente irritado ou vulnerável com o que escuta. Consulta um livro de anotações e lê o que contêm a fita. Ele tira a fita anterior e procura por outra determinada fita. Num súbito descontrole bate com o cotovelo sobre as pilhas de latas que caem no chão. Quando encontra a fita que estava procurando, ele a coloca no gravador. Encontra uma terceira chave do molho de chaves, abre a gaveta maior e retira dela uma base para apoiar um microfone com fio. Ele põe o microfone sobre a base, pluga no gravador e passa a gravar outras impressões. Para. Volta a fita e escuta. Retorna a gravação. Interrompe. Sai da sala e vai para o outro cômodo beber. Retorna e prossegue a narração.

Toda essa sequência de aparente banalidades, mostra a profunda solidão deste velho cuja vida profissional e amorosa foram um grande fracasso e pelo qual ele parece se arrepender de algumas escolhas feitas no passado. As ações, milimetricamente, compostas para mostrar esse cotidiano ritualizado e tedioso, revelam uma precisão de ourives por parte do intérprete, Paulo Flores. Talvez não com a idade do velho Krapp, mas, com uma carga de vida suficiente para dar credibilidade e expressividade à uma existência que não se realizou, plenamente, conforme a idealização da juventude. Paulo, na pele do velho Krapp, valoriza cada momento desta noite cinzenta na qual ele desfila uma vida que tem como saldo uma certa nostalgia e remorso, uma amargura e um desamparo de quem, talvez, não tenha se entregado completamente ao amor nem a grande obra literária da sua vida. Acompanhar cada momento dessa viagem existencial através dos silêncios eloquentes, do olhar e das ações deste velho homem nos remete a nós mesmos em nossa jornada, igualmente plena de promessas e sonhos, a maioria não realizados. Quantos talentos desperdiçados, potencialidades abortadas, escolhas equivocadas ao longo do caminho? Quanta vida desperdiçada em nome do medo, do preconceito, da covardia, da arrogância ou da própria ignorância de si mesmo? O mais trágico é perceber que Krapp está na última encruzilhada, não há muito que ele possa fazer a respeito de tantas frustrações. O tempo passou. A finitude da vida está cobrando o seu preço. A eminência do fim se mostra ainda mais assustadora porque o tempo que lhe resta é pouco. Angústia, dor, revolta, ódio, tristeza e ternura são sentimentos expressos por este ser à beira do abismo pessoal. Paulo Flores se entrega a essa gama afetiva como um náufrago de si mesmo em busca de uma salvação momentânea, uma fuga ou da aceitação da renúncia à vaidade diante da morte. Uma ode ao desencanto e o desamparo do qual nenhum de nós está livre. Uma experiência inesquecível assistir o encontro do ator com o personagem mostrando que a maturidade artística pode nos levar para zonas profundas da condição humana. Paulo Flores e a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveis faz jus a grande obra do dramaturgo Samuel Beckett que, tão bem, descreveu a desconexão do homem consigo mesmo, sua fragilidade e impotência diante da vida.

Porto Alegre, 15 de junho de 2022.

GRUPO DE TEATRO E **TEATRO DE GRUPO** NA COLÔMBIA PARTE II: **TEATRO MATACANDELAS**

Rosyane Trotta[1]

A área do bar e, ao fundo, o palco. Na primeira mesa, segurando um copo com a mão esquerda, Cristóbal Peláez.

Este texto dá continuidade a um estudo cuja Parte I foi publicada pela Urdimento (https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/21410). Aqui, na Parte II, compartilho com a Cavalo Louco as primeiras reflexões após dois meses de pesquisa de campo. Meu interesse pelo teatro colombiano se deve à disseminação da prática da criação coletiva, baseada em temáticas nacionais, no estudo da realidade local e na expansão social do público. Os historiadores nacionais consideram que o desenvolvimento da criação coletiva durante a década de 1980 foi o acontecimento mais relevante para a revolução estética que ocorreu no teatro colombiano: das 14 obras que assisti, todas tinham textos nacionais e contemporâneos e, com exceção de uma, todas tinham dramaturgia construída para aquele espetáculo e por aquela equipe.

Em relação ao modo de produção, a prática da maioria dos grupos vem se diluindo – como em todo o mundo capitalista – em um sistema em que o coletivo se aglutina em torno de projetos sazonais. Aponta-se, como conjuntura ligada a esse sistema, a impossibilidade de sustentar tantas pessoas continuamente e a atração exercida pelos espaços de atuação que proporcionam experiências profissionais diversas. Dos quatorze grupos[2] que visitei, apenas um apresentava trabalho cotidiano e dedicação exclusiva. Aqui resumo o que colhi sobre sua organização.

O Teatro Matacandelas foi fundado em 1979. Com o empréstimo da cooperativa financeira Confiar, comprou a casa onde reside até hoje, no centro de Medellín, de propriedade de sua pessoa jurídica. O imóvel original, uma casa antiga de um único andar, foi sendo reformado ao longo dos anos e hoje possui dois andares segmentados em cômodos de diversas alturas, todos posicionados como na moldura de um quadrado e voltados para um centro sem paredes nem teto, onde o sol, o vento e a chuva entram quando querem. No térreo há um bar e uma área de mesas e cadeiras que serve também de plateia a um palco, um jardim de inverno de onde saem escadas para outros pisos (escritório, biblioteca, sala de figurino, ateliê de bonecos, sala de descanso, sala de reuniões, cozinha e copa com mesa de refeições) e um teatro à italiana de 120 lugares construído e equipado com auxílio de um edital público destinado às salas. Há fotos no site: https://www.matacandelas.com/. Frequentando o espaço, identifiquei quatro áreas fundamentais: o teatro onde se ensaia, o escritório onde se gerem os projetos e o grupo, o ateliê onde todas as coisas são construídas e a cozinha que pontua os turnos de trabalho em tempo integral com refeições. Pode-se ter uma ideia da surpresa, da admiração e da interrogação que me invadiu:

COMO ISSO É POSSÍVEL???

São 10 artistas e 4 funcionários administrativos – cozinheira, faxineira, secretária e mensageiro. Não há salários nem cachês. O grupo paga as despesas fixas (por exemplo, aluguel e impostos) e os gastos eventuais são solicitados – tudo isso ficando no limite de um salário mínimo e meio por pessoa. Em dezembro, há um bônus, distribuído em cotas iguais com acréscimos por ano trabalhado, o que totaliza de dois a quatro salários mínimo para cada integrante. Durante a pandemia, o grupo manteve seus membros com pagamentos básicos e ninguém saiu. Cristóbal Peláez, fundador do grupo, diz que a receita provém de sete cotas: 1) editais públicos; 2) venda de apresentações; 3) aluguel da sala; 4) bilheteria... e as demais três cotas equivalem a todos os serviços que as integrantes prestam ao coletivo sem remuneração. A atriz Margarita Betancur, por exemplo, é também trombonista, costureira, coordenadora de projetos de editais, coordenadora dos funcionários administrativos, responsável pelo menu e pelas compras. Ela resume a política de gestão do grupo com a frase “cada um com suas capacidades, cada um com suas necessidades”.

[1] Rosyane Trotta é professora do Departamento de Direção Teatral da UNIRIO e pesquisadora especializada em teatro de grupo e sistemas organizativos de autogestão.

[2] Em Medellín: Corporación Cultural Nuestra Gente (1989), Teatro El Trueque (2001), Teatro La Hora 25 (1989), Pequeño Teatro (1975). Em Corregimento de Santa Elena: Teatro Elemental (2003). Em Carmen de Viboral: Teatro Tespys (1988). Em Bogotá: Teatro La Candelaria (1966), Casa del Silencio (1997), Corporación Cultural Luz de Luna (comunidade de Girardot, 1987), Teatro Tierra (1988), Teatro Umbral (1991), Teatro Petra (1985), Teatro Móvil Laboratório (2013).

– Cristóbal é nosso executivo de vendas, Buñolim é nosso gerente de sistemas, Tatiana é responsável pelo design das peças publicitárias, dois colegas são responsáveis pela comunicação: economizamos 15 milhões de pesos só nos salários. Comemos muito bem todos os dias, como você já notou. Uma vez por mês temos paella, uma vez por mês fazemos um salpicão mediterrâneo de frutos do mar. Estou aqui de segunda a domingo, a partir das nove da manhã. Matacandelas é minha única atividade e não gostaria de fazer nenhuma outra.

Juan David Correa, que entrou no grupo aos 17 anos, me diz que não tem especial interesse pelo teatro: "A principal razão pela qual me juntei ao grupo foi porque encontrei a rebeldia frente à sociedade, a possibilidade de camaradagem, de união e de fazer as coisas juntos". Ele trabalha como ator, produtor, músico, técnico de computadores, responsável pelo site e redes sociais, representante do coletivo frente ao sistema legal, sonoplasta... e sublinha que tudo isso aprendeu a fazer com o grupo e porque o grupo necessitava.

À esquerda, a copa e a cozinha.
Entre as escadas, os fundos do palco do bar.

QUE TEATRO NASCE DISSO?

Peláez, que dirige os espetáculos, gosta de salientar a falta de estilo do grupo, que faz de cada processo uma aventura e um aprendizado novos. Ele identifica três linhas estéticas nas obras: o festivo, o poético e o histórico-político. Os elementos recorrentes são a função marcante da música e a ênfase no jogo cênico como consequência de ter o som, a luz, o figurino e o cenário concebidos, realizados e executados pelas atrizes. Já os processos de criação percorrem caminhos metodológicos definidos, que começam com um largo período de leituras e debates, passam por uma fase central de esboços cênicos, quando se fazem dezenas de propostas práticas dirigidas por cada integrante, até chegar às hipóteses de sentido e estruturação do roteiro. Juan David narra:

– O primeiro processo em que participei, sobre Fernando Gonzales, lemos seus 17 livros e muitas outras obras, foram meses de leitura. Depois de estarmos totalmente inundados e cheios desse personagem, começamos um processo de esboço. É um processo que pode levar um dia ou cinco ou oito dias, antes de fazermos um único esboço. Apresentamos este esboço aos outros membros do grupo e eles dão sua opinião, temos toda uma discussão. Acima de tudo, trata-se de encontrar o tom do trabalho, a cor, o estilo, o fio narrativo. Isso é o mais difícil.

Sobre a fase de roteirização, Cristóbal Peláez diz:

– Torna-se um quebra cabeças, com várias peças, para montar uma arquitetura. O cenário vai pedindo o papel e o papel pede o cenário. Somos muito lentos nisto, sempre temos em mente a palavra rigor. É por isso que raramente nos candidatamos a subsídios, porque não sabemos o que será a obra.

Por outro lado, as obras duram em circulação muito além do que é habitual em outros grupos. Há espetáculos de vinte anos de idade em repertório. "Esse é um ponto muito importante em nossa ideologia teatral: que a peça chegue às pessoas", diz Peláez. Há espetáculos com 800 apresentações. Para Margarita Betancur, o rigor está ligado à importância da bilheteria para o sistema econômico do grupo.

– Dependemos completa e absolutamente do público. Isso torna nosso nível de exigência muito alto. É por isso que levamos tanto tempo para fazer uma obra, é por isso que tentamos ser criteriosos com o estudo dos instrumentos, tentamos dar um valor agregado ao público sendo muito disciplinados. Em quarenta anos, não cedemos ao gosto pelo comercial.

Sala de reuniões com mesa pequena onde está sentado um boneco feito pelo grupo.

O período que passei junto a Matacandelas me trouxe a lembrança dos meus primeiros contatos com o Ói Nóis Aqui Traveiz, quando me maravilhei em conhecer uma casa de teatro sempre em movimento. Me veio aos ouvidos a voz de Paulo Flores, imaginada na leitura do Diário de Bordo – a Saga de Canudos em Santa Catarina: "Já pensaste em não pagar o maldito aluguel?". Mas sempre que compartilhei com os artistas colombianos minha admiração pela política cultural que permitiu a tantos grupos adquirirem seus espaços próprios, obtive uma resposta contrária. Apesar do apoio que recebem (entre 10 a 30% do orçamento), os artistas são críticos em relação ao poder público, por sua postura frente ao extermínio de 300 mil colombianos ao longo de quatro décadas. Cristóbal Peláez, em artigo para a revista cubana Conjunto, termina dizendo que o teatro é uma fachada para o matadouro.

15 anos de Núcleo Ás de Paus: a complexa relação de ser eu e nós ao mesmo tempo

Camila Ferreira de Oliveira, Rogério Francisco Costa e Thunay Tartari[1]

A Pereira da Tia Miséria (2010).

1. Um livro, muitas histórias

Em maio de 2020 lançamos o livro *Nós Outros: caminhos individuais de uma trama coletiva*,[2] no qual relatamos, a partir de diferentes perspectivas, os primeiros 12 anos de trajetória do Núcleo Ás de Paus. Escrever "um" livro, que na verdade é "vários", sobre "o nosso caminho", que na verdade são "muitos caminhos", foi uma tarefa de mergulho pessoal, mas também de uma delicada artesania coletiva.

Nos preocupava a possibilidade do livro se tornar um apanhado aleatório e um tanto quanto confuso dos nossos relatos pessoais sobre o grupo. Desejávamos, de certa forma, que a obra pudesse apresentar à leitora e ao leitor a trajetória do Núcleo, ainda que, a partir de narrativas distintas e fragmentadas. "Com o tempo, pudemos compreender que o nosso livro não seria talvez aquilo que esperávamos que ele fosse, mas, sim, aquilo que ele precisou ser, ou, dito de outro modo, aquilo que, inevitavelmente, precisou nascer de nós: outros nós" (SEVERIANO *et al*., 2020, p. 11).

Nesse processo, nos demos conta que escrever sobre a trajetória de um grupo que tem o trabalho colaborativo enquanto fundamento do seu fazer teatral seria como reconhecer uma tecitura complexa, cheia de fios distintos que se atravessam, rasgos e remendos, encontros e desencontros.

Sobrevivemos, literalmente, aos três anos que se passaram desde o lançamento do livro, período no qual atravessamos, como o mundo todo, o desafio de uma pandemia. Chegamos aos nossos 15 anos de trajetória movidos por uma complexa relação/problema que sustenta diariamente o nosso fazer teatral colaborativo: como ser "eu" e "nós" ao mesmo tempo?

A fim de situar historicamente quem nos lê, gostaríamos de fazer um breve relato da nossa caminhada. Em seguida, adentraremos mais propriamente na questão colocada acima para demonstrar como ela foi permeando os limites da nossa pesquisa teatral.

2. Nossa trajetória

O Núcleo Ás de Paus é fruto de um desejo muito forte, que começou a ser sonhado na E.M.T - Escola Municipal de Teatro de Londrina. Alunos egressos do curso de teatro, dos quais alguns eram também estagiários e funcionários desta escola, decidiram se juntar para formar um grupo de teatro. Cada um de nós chegou para o teatro em tempos e idades distintas e, aos poucos, na dinâmica criativa da E.M.T, as afinidades artísticas foram se fazendo.

O pontapé decisivo para a formação do coletivo foi uma oficina de iniciação à perna de pau, na qual Rogério

"Mais do que o resultado da cena, todos nos encantamos pelo potencial criativo e estético que a perna de pau possibilita numa pesquisa artística. Tão logo a oficina terminou, continuamos juntos para explorar mais o aparelho."

Encontro de Gigantes (2019).

[1] Camila Ferreira de Oliveira, Rogério Francisco Costa e Thunay Tartari fazem parte do grupo Núcleo Ás de Paus.

[2] SEVERIANO, Adalberto *et al*. **Nós Outros: caminhos individuais de uma trama coletiva.** Londrina: Grafatório, 2020. Disponível em: https://www.nucleoasdepaus.com.br/livro-nos-outros/

A Pereira da Tia Miséria (2010).

Francisco Costa compartilhou sua prática e seu saber com outros jovens artistas em 2006. Para além de aprender a andar sobre pernas de pau, a proposta era construir, ao final da oficina, uma cena teatral utilizando este elemento.

Mais do que o resultado da cena, todos nos encantamos pelo potencial criativo e estético que a perna de pau possibilita numa pesquisa artística. Tão logo a oficina terminou, continuamos juntos para explorar mais o aparelho. E foi assim que, em 2008, nos demos conta de que estávamos há dois anos numa prática de grupo. Durante esse tempo, percebemos que o trabalho com a perna de pau exigia qualidades muito específicas de nossas capacidades psicofísicas, e passamos a considerá-la na pesquisa teatral como um prolongamento do corpo da atriz e do ator.

Embora estivéssemos em prática constante com a perna de pau, sentíamos falta de um substrato artístico, um terreno criativo para dar fluxo às descobertas que havíamos feito e às ideias que surgiram por meio da noção de prolongamento do corpo. Foi então que nos deparamos com o livro *Contos Populares Espanhóis*,[3] e nos encantamos com o conto *A Pereira da Tia Miséria*, do qual partimos para montar, sob direção colaborativa, nosso primeiro espetáculo homônimo em 2010.

A Pereira carrega a energia do elemento terra. Na obra, a miséria, a fome e a morte são personificadas em cena e, no jogo do teatro, levantam questões existenciais da condição humana. Tivemos a oportunidade de viajar com este espetáculo por todas as regiões do país, participando de importantes festivais, mostras e circuitos artísticos.

Singra (2013), nosso segundo espetáculo, propõe a fluidez do elemento água em uma experiência de teatro

[3] CAMILLO, Yara Maria. Seleção, tradução e prefácio. **Contos Populares Espanhóis.** São Paulo: Landy Editora, 2005.

itinerante, na qual o público percorre cinco instalações que suscitam reflexões sobre o processo civilizatório, suas reverberações na atualidade e um possível destino da humanidade. Em *Singra*, a noção de prolongamentos do corpo foi experimentada, para além da perna de pau, a partir de instalações cênicas, cujas estruturas se fundiam e ganhavam vida através dos artistas que as compunham.

O processo de *Singra* foi uma travessia. Este espetáculo nos fez olhar de forma profunda para aspectos importantes da nossa criação dramatúrgica, o que nos levou a uma reflexão diária sobre como as potências individuais desaguam no coletivo. Tal período representou um passaporte para a pesquisa que viria a seguir.

Em 2014 iniciamos uma nova prática a partir do trabalho com máscaras expressivas, cujo resultado foi o surgimento da personagem Dona Antônia, uma senhora solitária que adora receber visitas. O espetáculo *Donantônia*, estreado dois anos depois, em 2016, apresenta os conflitos de Antônia acerca das escolhas e caminhos de sua vida. As visitas de Antônia, o público, testemunham o reviver do "passado mais que presente" desta senhora, com direito a bolo de fubá e café coado na hora.

Em 2019, a partir do desejo de celebrar a existência milenar da perna de pau, a qual permeia diversas culturas e também é fundamental na trajetória do nosso coletivo, estreamos a vivência-espetáculo *Encontro de Gigantes*. Esta obra, destinada para crianças de todas as idades, nos convida, num primeiro momento, a conhecer a história multifacetada do surgimento e do uso da perna de pau ao longo dos séculos. Ao final, o público é convidado a se "agigantar" por meio da brincadeira com a perna de pau.

Em 2020, o contexto nada favorável com o desmonte das políticas públicas a nível federal, somado ao surgimento da pandemia do novo coronavírus, representou um momento de grande dificuldade, inviabilizando as atividades artísticas do grupo e ameaçando sua existência.

Iniciamos o ano de 2021 com apenas três integrantes, e o espaço imaterial de encontro chamado *Núcleo Ás de Paus*, que por vezes brilhou como farol diante de muitos olhares, quase não era capaz de sustentar nem a chama de uma vela. Ainda assim, conseguimos atravessar com muito esforço e manter vivo o trabalho da companhia.

Neste ano de 2023, dois sonhos antigos, semeados há tempos, estão ganhando vida: a criação do nosso novo espetáculo, chamado *Fagulha* e a fundação da nossa escola de teatro, a *Ibirá das Artes.*

3. Como ser "eu" e "nós" ao mesmo tempo? O questionamento que nos guiou até aqui.

Aos poucos, fomos reconhecendo como a noção de prolongamentos do corpo da atriz e do ator, apresentada brevemente no histórico acima, possuía estreita relação com a problemática levantada aqui: como ser "eu" e "nós" ao mesmo tempo? É como se, passados 15 anos de trabalho em grupo, pudéssemos compreender que o fundamento que estrutura nosso fazer teatral diário reside justamente na experiência dessa complexa relação de ser um "eu" que se prolonga, se dilata, se expande em direção ao "nós".

Em um primeiro momento, essa noção de prolongamento do corpo foi se desenhando como parte da nossa pesquisa teatral a partir de reflexões construídas através da prática com as pernas de pau:

> O aparelho pode ser integrado como se fizesse parte da constituição física: estar consciente não somente deste 'novo corpo', mas também do espaço que ele ocupa, do peso que possui, das extremidades que tocam o solo, do esforço necessário em cada movimento, do eixo de equilíbrio, do tempo e do ritmo que cada perna de pau compõe (SEVERIANO et al., 2020, p. 61).

A Pereira da Tia Miséria (2010).

Encontro de Gigantes (2019).

“Há no acontecimento teatral, em seu âmbito mais primordial, a vontade do humano de transpor seus limites e de se descobrir outros.”

Ainda que a reflexão acerca do “prolongar-se” tenha partido de pontos muito objetivos em relação à prática com a perna de pau, o alcance dessa noção passou a se dilatar para outros aspectos do nosso trabalho:

> Queríamos mais e mais descobrir os segredos da perna de pau e queríamos nos descobrir também enquanto pessoas sensíveis que se desafiaram em uma relação profissional coletiva e verdadeira, por meio da arte. Era sobre as pernas de pau que nos reconhecíamos, cada um a si próprio e na descoberta do outro e da outra, durante as dinâmicas que realizávamos (SEVERIANO et al., 2020, p. 30).

Com o passar do tempo, outras perspectivas abriram horizontes de entendimento e passamos a compreender essa noção de prolongamento de forma mais ampliada: “Há no acontecimento teatral, em seu âmbito mais primordial, a vontade do humano de transpor seus limites e de se descobrir outros. ” (SEVERIANO et al., 2020, p. 97)

Esse movimento do indivíduo em direção a algo que o ultrapassa, ou, essa dança constante entre os domínios do “eu” e do “outro” que, por vezes, pode se configurar em uma terceira possibilidade, a do “nós”, se mostra de forma prática na relação com três elementos presentes no nosso trabalho de grupo: a perna de pau, a máscara teatral e o coro cênico.

> O coro não é apenas um agrupamento de pessoas que compartilham dizeres, ações, cantos. O coro é a comunhão de vários corpos, é a voz que chega mais longe. É um e vários ao mesmo tempo. A máscara não é um esconderijo ou um disfarce de si. Ela é um convite para que o humano descubra configurações outras de seu ser. A perna de pau não é apenas um pedaço de madeira ou ferro sobre o qual se anda. Ela é um convite para que o humano se permita ser e compreender o mundo a partir de uma perspectiva outra. (SEVERIANO et al., 2020, p. 97)

Quando nos propomos a dar vida a uma história, permitindo que o nosso corpo seja morada de um “outro” durante o ato teatral, vivenciamos esse deslocamento, esse prolongar-se, que, na nossa prática de grupo, se materializa quando nos agigantamos nas pernas de pau, quando assumimos outras configurações de ser através das máscaras, quando ampliamos nossos limites através do coro cênico.

Fagulha (2023).

Donantônia (2014).

Uma possível resposta para o desafio de sustentar a existência de um coletivo sem sufocar as individualidades que o compõem talvez resida na constatação que o próprio teatro nos apresenta: as fronteiras entre o “eu” e o “nós” não são exatas, e é justamente no jogo constante de permitir-se ser “um” e “vários” ao mesmo tempo que a vida acontece.

REFERÊNCIA

SEVERIANO, Adalberto *et al*. **Nós Outros**: caminhos individuais de uma trama coletiva. Londrina: Grafatório, 2020.

45 anos
A ARTE PÚBLICA DA TRIBO DE ATUADORES ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ

Núcleo de Pesquisas Editoriais da Cavalo Louco

Apresentação de *Violeta Parra - Uma Atuadora* na Escola Autônoma Teko Jeapo.

ESPECIAL

A aventura da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz começou a ser gestada no final de 1977 com o encontro de jovens artistas descontentes com o teatro que se fazia em Porto Alegre e no país. O ano tinha sido marcado por uma grande ebulição social com a volta das grandes manifestações de rua exigindo liberdades democráticas e anistia aos presos e exilados políticos. Viviam-se ainda os anos de intolerância e repressão policial da ditadura civil-militar que se instalara no Brasil em abril de 1964. O núcleo que deu origem ao Ói Nóis Aqui Traveiz queria um teatro comprometido com o momento político vivido no país. O grupo nascia com a ideia de um teatro concebido fora dos padrões convencionais. Estruturado como um coletivo autônomo desejando viver e expressar suas ideias através do teatro. Influenciado pelos movimentos de vanguarda e principalmente pelo teatro revolucionário que acontecia em diferentes partes do mundo, o Ói Nóis Aqui Traveiz começou a desenvolver a sua expressão cênica a partir da criação coletiva, do contato direto entre atores e espectadores e do uso do corpo em oposição ao primado da palavra. O nome em grafia propositadamente iletrada era um aviso de que o grupo se propunha a tomar atitudes inusitadas e contestadoras.

Esse teatro de ruptura e invenção precisava de outro espaço que não fosse as salas convencionais de espetáculos com o seu palco italiano e sua plateia fixa. O grupo, para por em prática o seu pensamento, alugou um espaço que transformou no Teatro Ói Nóis Aqui Traveiz, na rua Ramiro Barcelos. A sua primeira encenação era formada por duas peças curtas, *A Divina Proporção* e *A Felicidade Não Esperneia Patati Patatá.* Ambas abordavam o processo de desumanização que o homem sofre pela violência da sociedade consumista. O grupo lançou o manifesto *Teatro Com Pedra nas Veias* e estreou o seu primeiro espetáculo no dia 31 de março de 1978, data que os militares festejavam a sua "revolução redentora". A encenação levantou muita polêmica e foi classificada pela crítica como um espetáculo de força e convicção. Surgia um grupo radicalmente diferente das noções teatrais dos grupos de resistência-política já existentes no país. Desde o primeiro momento a Tribo teve a preocupação com um Teatro que chegasse a maior parte da população e não ficasse restrito às salas de espetáculos. E durante a sua longa trajetória criou ações como *Caminho Para Um Teatro Popular* e *Teatro Como Instrumento de Discussão Social.*

As primeiras encenações para teatro de rua da Tribo *Teon – Morte em Tupi-Guarani* (1985) e *A Exceção e a Regra* (1987) foram as sementes para a criação do *Caminho Para Um Teatro Popular,* circuito regular de apresentações de teatro de rua em praças e bairros populares, organizado em 1988, com o objetivo de democratizar o espaço da arte e realizar um teatro com temática social e questionamento crítico da realidade. A função do teatro de rua está em sua fusão com o cotidiano, em sua interação com a vida e as pessoas. Antes de tudo, o teatro vai chegar a um público novo, inclusive a pessoas que, na sua grande maioria, nunca vão ao teatro. O teatro de rua exigiu do Ói Nóis Aqui Traveiz uma pesquisa estética que foi levada às últimas consequências. Surgiram elementos como o uso da máscara, a criação de bonecos de grandes proporções, a utilização da música, do canto e da dança, das

pernas de pau e a confecção de figurinos e adereços criativos e coloridos. É por tudo isso que o teatro de rua da Tribo é contagiante e conquista a empatia dos mais diversos públicos. Através dos cortejos que geralmente abrem os espetáculos, o Ói Nóis Aqui Traveiz vai surpreendendo todo tipo de pessoas, das mais variadas idades, que involuntariamente se vêem fazendo parte de uma roda, onde a magia, que em algum momento da história da humanidade deu origem ao teatro, retorna e rompe as regras do cotidiano cinzento e tenso da cidade. Na sociedade de consumo a rua significa a libertação do teatro enquanto mercadoria, já que busca o envolvimento direto entre o público e a criação artística. Representa uma forma de escapar do sistema capitalista e do aparelho cultural, não apenas trazendo para cena uma estética e uma ética libertária, mas também uma reavaliação completa dos meios de produção dessa cultura hegemônica. Atuar nas ruas, nas praças públicas e nos parques, atuar para todos os que estão ali, de forma gratuita. Atuar como uma forma constante de se compreender e repensar a vida, no espaço onde a vida acontece com maior agilidade, diante de um público vivo, é quando o teatro torna-se revolucionário.

Residência na Escola Autônoma Teko Jeapo.

É também em 1988 que nasce o *Teatro Como Instrumento de Discussão Social*, levando oficinas para estimular o autoconhecimento, a auto-estima e a capacidade criadora de jovens e adultos dos bairros populares. As oficinas também vão servir como um veículo para a articulação política e cultural das comunidades. A primeira delas acontece nos primeiros anos de implantação do projeto na Vila Maria da Conceição, num dos pontos mais pobres e marginalizados da cidade. Nos anos 1990 e 2000 diversas comunidades vão viver a experiência de uma oficina com a Tribo de Atuadores. Na Santa Rosa, Restinga, Bom Jesus, Humaitá e na cidade de Canoas, a partir dessa vivência, grupos culturais se formaram. As oficinas na periferia abriram para um grande número de pessoas um espaço para a sensibilização e experiência do fazer teatral, apostando no teatro como instrumento de indagação e conhecimento de si mesmo e do mundo, assim como um potente veículo de formação, informação e transformação social. O teatro criado nos bairros populares passou a ser um poderoso aliado na permanente luta em favor da construção da cidadania. Hoje, passados os duros anos da pandemia da Covid-19, a Tribo volta a atuar em diversos bairros da área metropolitana da capital, constituindo na prática um laboratório para imaginação social.

Residência na Amó – Lugar de Bem Viver.

Na metade de 2022 a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz lançou uma das principais ações de artes cênicas do nosso Estado. A ação é dividida em dois projetos

Arte Pública – Território e Memória e Arte Pública – Criação e Formação. Tem como princípio a noção de Arte Pública, atividades artísticas acessíveis e gratuitas a todas as pessoas, independente de classe, etnia, raça, gênero e demais marcadores sociais. Com atividades de intercâmbio, registro, compartilhamento, preservação da memória das artes cênicas no Brasil, oficinas para a formação e capacitação, e criação de um novo espetáculo de teatro de rua do Ói Nóis Aqui Traveiz.

O eixo **Território** cria uma rede em parceria com outros Territórios Culturais nos municípios de Porto Alegre, Maquiné e Triunfo, promovendo, com isso, troca de saberes e residências artísticas da Tribo nestes Territórios. O eixo **Memória** realiza ações para a musealização do acervo da Tribo de Atuadores, assim como a pesquisa, sistematização e publicação sobre a memória de grupos teatrais com longa trajetória de trabalho continuado no Brasil. O eixo **Criação** realiza a pesquisa e criação de um novo espetáculo do Ói Nóis Aqui Traveiz e seu compartilhamento por meio de laboratórios de criação e temporada de apresentações. O **Formação** realiza oficinas de iniciação, formação, capacitação e qualificação teatral, na sede do grupo, a Terreira da Tribo, e em bairros populares da região metropolitana de Porto Alegre, democratizando o fazer artístico e promovendo novos agentes culturais. Os projetos são uma parceria da Associação dos Amigos da Terreira da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz com a Fundação Nacional de Artes (FUNARTE) do Ministério da Cultura do Governo Federal. Os recursos para a realização dos Projetos são provenientes de emenda parlamentar da Deputada Federal Fernanda Melchionna (PSOL).

Residência no Afro-Sul – Odomode.

“Atuar como uma forma constante de se compreender e repensar a vida, no espaço onde a vida acontece com maior agilidade, diante de um público vivo, é quando o teatro torna-se revolucionário.”

O eixo **Território**, com as Residências nos Territórios Culturais, tem por objetivo a realização de uma convivência intensiva entre a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz e sete importantes territórios culturais do estado. A escolha desses territórios culturais se deu pela importância e diversidade dos mesmos. Os territórios escolhidos foram: o Afrosul – Odomodê, criado em 1974, uma instituição cultural que funciona como movimento de valorização da cultura negra e do direito à livre expressão; o Tablado Andaluz, principal centro de cultura espanhola na cidade, onde funciona uma escola de dança flamenca; o Meme Estação Cultural, criado em 2010, um importante centro cultural da cidade que promove intercâmbios, experimentações e diálogos de processos de criação artística; o Clube de Cultura, criado em 1950, ligado à história da cidade, um dos centros culturais mais antigos em atividade; a Comunidade Kilombola Morada da Paz, criada

em 2003, reconhecida pela Fundação Palmares, que realiza um trabalho de recuperação da sabedoria ancestral africana e afro-brasileira; o Amó – Lugar de Bem Viver, um novo espaço cultural, criado em 2018, aberto para a arte e a sustentabilidade; e a Escola Autônoma Teko Jeapo, que em livre tradução significa "cultura em ação", que se inspira na necessidade/objetivo de manter ativa a cultura ancestral indígena e se localiza junto à aldeia da Etnia Mbya Guarani, em terra do Governo do Estado que foi retomada pelos indígenas em 2017. Em cada um dos territórios culturais foi realizada uma Oficina Teatral e um espetáculo do repertório do Ói Nóis Aqui Traveiz. As Residências se estenderam de outubro/2022 a março/2023. A Terreira da Tribo recebeu representantes de todos os territórios para oficinas e trocas de saberes.

Como desdobramento desta ação, foi realizado o webinário *Territórios Culturais em Conexão* com representantes de todos os territórios visitados. O projeto **Arte Pública** pretende promover com essas ações a criação da *Rede Territórios Culturais em Ação*, que contribuirá efetivamente no desenvolvimento das cadeias produtivas de cada território. O **Arte Pública**, através de diversas ações de democratização e descentralização cultural, aponta para a possibilidade da difusão de uma arte de raízes populares, cumprindo a função de desmistificar a produção cultural elitizada.

A pesquisa sobre a Memória do Teatro de Grupo Brasileiro faz parte do eixo **Memória** do projeto Arte Pública. O Intercâmbio com os Grupos Teatrais longevos foi realizado nas cidades do Rio de Janeiro, Belo Horizonte e São Paulo. Quatro atuadores do Ói Nóis Aqui Traveiz viajaram para as três cidades. Lá foram realizadas entrevistas e rodas de conversas com integrantes dos grupos sobre a história e o processo de preservação da memória imaterial dos mais importantes coletivos dessas cidades. A pesquisa iniciou no Rio de Janeiro em outubro/2022 e o trabalho foi realizado nas sedes dos grupos Tá Na Rua e Ensaio Aberto. A pesquisa teve continuidade ainda em outubro em Belo Horizonte. Os encontros foram realizados no Galpão Cine-Horto e na sede do Grupo Galpão. No mês de novembro, em São Paulo, os pesquisadores da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz visitaram as sedes dos grupos Teatro Oficina, Sobrevento, Engenho Teatral, Pombas Urbanas e entrevistaram os integrantes da Companhia do Tijolo, que fizeram parte por muitos anos do coletivo Vento Forte.

Como desdobramento dessa ação, foi realizado no primeiro semestre, em ambiente virtual, o webinário Tear – Tecendo a Rede de Memória, que contou com a participação de representantes dos sete grupos teatrais visitados. O trabalho de pesquisa da Tribo resultará na publicação do livro Memória do Teatro de Grupo Brasileiro, de autoria do pesquisador e professor Clóvis Massa (DAD/UFRGS), previsto para o final deste ano. Também está prevista para o mesmo período uma exposição fotográfica sobre os coletivos teatrais longevos. Com o material registrado, a Tribo pretende produzir um documentário audiovisual. Essas ações sobre a Memória do Teatro de Grupo Brasileiro serão importantes para o processo de preservação da memória imaterial do teatro do nosso país. Embora permeados por uma série de dificuldades para produzir espetáculos e manter vivos seus grupos, ainda há no Brasil uma série de coletivos teatrais que ocupam todo tipo de espaço na busca por processos de trocas de experiências simbólicas através de suas obras.

Além dessa pesquisa, o eixo Memória realizará ações para a musealização do acervo da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz. A Tribo possui um acervo de mais de 45 anos de trabalho continuado como grupo teatral, bem como os 39 anos da Terreira da Tribo (território cultural sede do grupo). O acervo bidimensional é constituído por material jornalístico, promocional, fotográfico, livros e periódicos. O acervo tridimensional é composto por máscaras, figurinos, adereços, cenografias, instrumentos musicais referentes aos 45 anos de trabalho continuado do grupo, com mais de 40 espetáculos de rua e espaços não convencionais, assim como intervenções cênicas e exercícios cênicos das oficinas.

O eixo Memória, portanto, destina-se à preservação deste riquíssimo acervo cultural e tem como objetivos: a) Realizar digitalização, catalogação e disponibilização de acervo do grupo teatral Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, voltado para a promoção das Artes Cênicas e da Cultura Popular. b) Realizar ações para a musealização do acervo do grupo, assim como a pesquisa, sistematização e publicação sobre a memória de grupos teatrais com longa trajetória de trabalho continuado no Brasil. c) Registrar e divulgar a história do grupo Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, contribuindo na preservação da memória do teatro gaúcho e brasileiro. d) Permitir que o acervo esteja acessível para inspirar as próximas gerações de fazedores teatrais do Brasil, além do público em geral. Dar início ao Museu da Cena - Ói Nóis Aqui Traveiz que, embora se inicie com o acervo do grupo, estará disponível para apoiar e realizar assessoria sobre guarda e preservação da memória de demais grupos de teatro, fomentando a preservação da memória do teatro.

Residência no Afro-Sul – Odomode.

O legado do eixo Memória é de valor inestimável, pois além de culminar na criação do primeiro museu de um coletivo teatral do Brasil, abrirá com isso um precioso precedente, para que outros possam seguir o exemplo e preservar a memória da cena brasileira. O teatro é uma arte efêmera, difícil de capturar, mas deixa valorosos rastros. O Ói Nóis Aqui Traveiz acredita que isso ampliará a produção de pensamento sobre todos os elementos que compõe a cena do teatro e sobre sua importância. Dos figurinos à cenografia, da iluminação à sonoplastia. Também acredita que o projeto vai deixar um grande legado para as gerações futuras de artistas e pesquisadores das artes no Brasil.

O eixo Criação trouxe para a cena a Mostra de Repertório da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz compartilhando com o público as suas últimas criações. Entre setembro e outubro de 2022 foram encenadas na Terreira da Tribo, com entrada franca, a performance cênico-musical Violeta Parra – Uma Atuadora, a Desmontagem Evocando os Mortos – Poéticas da Experiência, Quase Corpos: Episódio 1 – A Última Gravação e a performance Manifesto de Uma Mulher de Teatro. Repertório que também foi apresentado nos Territórios Culturais. A partir de agosto/2022 iniciou a pesquisa sobre Teatro de Rua reunindo novos atuadores. Estes primeiros meses de preparação/investigação com a linguagem de teatro para espaços abertos resultou na montagem de uma nova versão do espetáculo O Amargo Santo da Purificação – Uma Visão Alegórica e Barroca da Vida, Paixão e Morte do Revolucionário Carlos Marighella (espetáculo premiado que foi apresentado por todo país entre os anos de 2008 e 2016).

Reunindo mais de 20 atuadores, a Tribo retomou a pesquisa de criação para teatro de rua do seu projeto sobre a personagem Pai Ubu. A proposta de encenação denominada Ubu Tropical procura compreender a estruturação de Pai Ubu e esmiuçar seu processo de construção, para entender o porquê de sua permanência e revisão ao longo de tantos anos, por tantos artistas de áreas distintas, em tantos países diferentes, chegando até o movimento tropicalista, balizador de toda arte contemporânea brasileira. A personagem Pai Ubu é uma espécie de work in progress que se coloca sempre em movimento de reconstrução. O francês Alfred Jarry (1873-1907) é o primeiro dramaturgo do novo teatro contemporâneo. Se bem que não se trata de um autor dramático em sentido estrito, sim o autor de uma obra – ou mais ainda, do criador de uma personagem – que desde que foi para cena vem revolucionando o fazer teatral. Na peça Ubu Rei, narra as peripécias de uma personagem grotesca e cruel, Pai Ubu, que incitado por Mãe Ubu assassina o rei da Polônia e coroa a si mesmo. Inicia uma longa série de atrocidades que inclui traições, roubos, corrupção e assassinatos. Personagem ambicioso, covarde e irracional, o legendário Pai Ubu antecipa, em chave humorística, alguns dos governantes autoritários e dementes que surgiram no último século. Jarry desenvolveu uma interessante saga (Ubu Rei, Ubu Cornudo, Ubu Acorrentado e Ubu na Colina, são as mais destacadas) de comédia bufa e às vezes, escatológica e absurda, que fundou um novo estilo e uma nova concepção estética e ideológica. Daí beberam todas as vanguardas do século XX – como dadaístas, surrealistas, o teatro do absurdo – e grande parte do humor grotesco contemporâneo. A provocação de Ubu chega inclusive ao universo da linguagem inventando palavras e chamando atenção para um mundo aparentemente ordenado e progressista, mas que a todo momento cria os seus brutais Ubus.

O movimento modernista foi influenciado por todas as vanguardas surgidas na Europa e levou o seu principal porta-voz, Oswald de Andrade, a criar o conceito de Antropofagia, que décadas depois ressurgiria no Tropicalismo, influenciando a arte brasileira até os dias de hoje. O próprio teatro de Oswald de Andrade é marcado pelo personagem do Pai Ubu. Principalmente na criação de Abelardo I, personagem símbolo da falta de escrúpulos da burguesia nacional na peça *O Rei da Vela*. A Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, herdeira das ideias tropicalistas, acredita que o teatro de rua traz intrínseco na

“O projeto Arte Pública, através de diversas ações de democratização e descentralização cultural, aponta para a possibilidade da difusão de uma arte de raízes populares, cumprindo a função de desmistificar a produção cultural elitizada.”

sua manifestação valores significativos que expressam o combate à alienação e exclusão cultural, valorizando a nossa identidade e afirmando princípios libertários, criando um teatro popular, onde arte e política se fundem, voltado para a maior parte da população. No momento histórico em que vivemos, em que a grande maioria da população brasileira, por suas carências econômicas e culturais, não tem acesso as salas de espetáculos, o teatro de rua assume um papel fundamental na democratização da arte.

O eixo **Formação** acontece no espaço da Terreira da Tribo, com as *Oficinas de Teatro de Rua* e *Jogos Lúdicos para Crianças* e o *II Laboratório Aberto,* e nos bairros Humaitá, Restinga e Bom Jesus com as *Oficinas Populares de Teatro*. Os locais escolhidos para sediar as oficinas nos bairros consistem em centros culturais que fomentam diferentes atividades para as suas comunidades (Grêmio Esportivo Ferrinho/Ponto de Cultura no bairro Humaitá, Associação Renascer da Esperança no bairro Restinga e Centro de Educação Ambiental/Reciclagem no bairro Bom Jesus, todos em Porto Alegre). As Oficinas Populares de Teatro são realizadas nas noites de quartas-feiras e nas tardes de sábados. Elas propiciam às pessoas em geral o contato com o fazer teatral, acreditando na necessidade e no potencial artístico de todo o ser humano. Para alcançar o estado próprio à liberação da expressão teatral, a oficina desenvolve exercícios de desinibição, sensibilização, musicalidade, expressividade e coordenação rítmica, aliados a jogos de inter-relacionamento dramático, passando, então, à criação de cenas teatrais. Buscam a desmistificação e a socialização dos processos artísticos, acreditando no potencial libertador do teatro e em sua necessária influência como fator gerador de autoconhecimento e maior consciência e atuação sociais. Nessa perspectiva, a ação busca trabalhar com os participantes um conhecimento teatral básico, incentivando-os a desenvolver: uma maior percepção da comunidade onde atua, vivência de uma atividade artística que permite uma ampliação de suas capacidades expressivas e consciência de grupo, através de uma prática pedagógica onde o educando participa como agente ativo no processo de aprendizagem.

A *Oficina de Teatro de Rua* é realizada nas noites de terças a sextas-feiras. A oficina aborda os princípios básicos do teatro político e popular com a perspectiva que a rua seja palco de um teatro que se assuma como um constante repensar da sociedade, motivando uma releitura da vida cotidiana. Investiga o movimento, o gesto e a voz para a ampliação do corpo do ator e a ocupação do espaço urbano. Experimenta diferentes linguagens para o desenvolvimento de personagens, situações, fábulas. Utiliza recursos plásticos e musicais que auxiliam a criação poética da cena na rua.

A *Oficina de Jogos Lúdicos para Crianças* é realizada nas terças e quintas-feiras, no turno da tarde. Parte dos princípios básicos dos jogos teatrais como forma de desenvolvimento da imaginação extracotidiana, expressão e comunicação através da linguagem teatral. Promove, de forma particular e no diálogo próprio com a infância, a pesquisa e a experimentação de elementos cênicos na mescla com as linguagens plásticas, musicais e circenses, para o desenvolvimento da capacidade expressiva da criança e o seu diálogo com o mundo. Desenvolve, assim, o fortalecimento da linguagem teatral como meio de expressão e comunicação.

O *II Laboratório Aberto da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz* acontece em julho de 2023, com o objetivo de difundir a prática e metodologia de criação e treinamento desenvolvida pelo grupo ao longo de 45 anos de atuação e pesquisa. O Ói Nóis criou uma poética própria capaz de mobilizar a mulher e o homem de hoje para refletir sobre questões fundamentais do nosso tempo. A Tribo utiliza práticas e dispositivos próprios, desenvolvidos ao longo de sua trajetória, para disparar suas criações: a) O trabalho de codificação de ações cênicas não cotidianas contribui na elaboração dessa poética, calcada na dissonância, para a criação de personagens e cenas. b) O atrito entre texto (palavra) e a ação (tecido de ações) cria uma região de tensão interessante para a construção dessa poética e reelabora a possibilidade de um teatro crítico que não tem no discurso verbal o seu maior potencial de comunicação. c) A cena ritual de origem artaudiana vai ser a esteira do trabalho de construção de cenas/rituais com os participantes. d) A experiência de abordagem da rua como campo para performance cênica. O laboratório proporcionará aos participantes as experiências com o teatro ritual e o teatro de rua desenvolvidas pela Tribo.

A Terreira da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz abrigou, desde a sua origem, diversas manifestações culturais, como espetáculos de teatro, shows musicais, ciclos de filmes e vídeos, seminários, debates, performances, celebrações, além de oportunizar às pessoas em geral o contato com o fazer teatral. Reconhecida hoje como Ponto de Cultura, a Terreira é um dos principais centros de investigação cênica do país e se constituiu como referência nacional na aprendizagem do teatro. Desde a constituição da Terreira da Tribo, em 1984, o Ói Nóis desenvolve oficinas teatrais gratuitas e abertas à comunidade. A partir dessa experiência, a Tribo constituiu em 2000 a Escola de Teatro Popular da Terreira da Tribo. Esse projeto está voltado para o processo de aprendizagem teatral em vários níveis: a formação de plateia, o trabalho com não-atores e a formação de atores. Em todos existe a presença do projeto estético, ético e ideológico da Tribo, que ultrapassa os limites estéticos da cena na busca de uma sociedade mais justa, por isso a preocupação com a formação do cidadão, com consciência político-social, encontra-se no mesmo patamar que a formação artística do ator. A compreensão da importância da arte na formação do indivíduo emancipado, capaz de atuar criticamente em prol da transformação, está presente em todas as ações pedagógicas da Tribo.

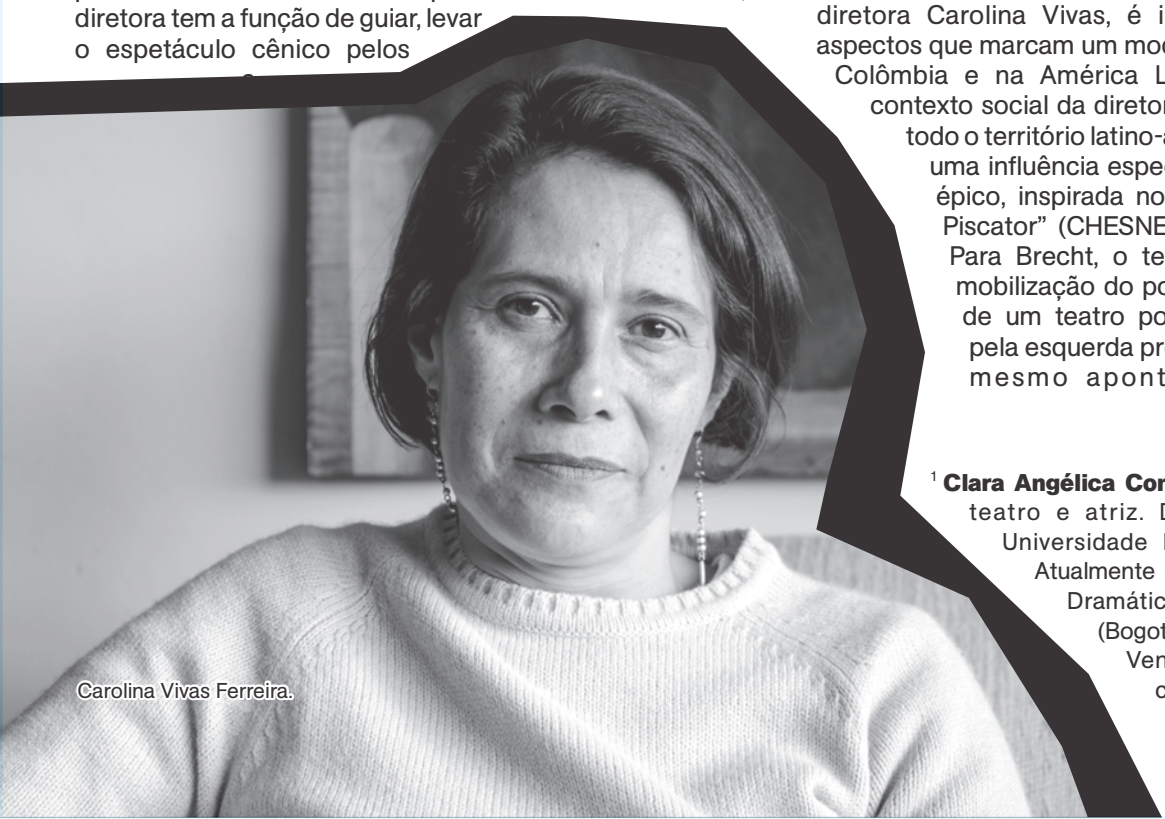
Residência na Teko Jeapo - Escola Autônoma Mbya Guarani.

ENCONTRO COM A DIRETORA COLOMBIANA CAROLINA VIVAS FERREIRA

Clara Angélica Contreras Camacho[1]

Quais são as ferramentas de uma diretora para enfrentar uma nova criação? Pode-se pensar que, na maioria das vezes, quanto mais se tem conhecimento do mundo, melhor uma diretora está preparada para enfrentar o desafio da construção cênica, pois o saber em direção teatral também tem a ver com o saber sensível, colocando todos os sentidos à serviço da criação.

Para mim, a direção teatral é a arte de organizar os elementos da cena com uma perspectiva poética. A arte da direção é a encarregada de olhar a cena antes do espectador; é a responsável de que as cores, a iluminação, a cenografia, o figurino e personagens confluam para um grande sentido. A direção monitora para que todo o conjunto fique organizado de tal maneira que o discurso cênico penetre a sensibilidade dos espectadores. Nesse sentido, a diretora tem a função de guiar, levar o espetáculo cênico pelos caminhos da compreensão ou incompreensão, dependendo do objetivo final do espetáculo.



Carolina Vivas Ferreira.

Segundo Ceballos (1999, p. 7), "a direção teatral tem como primeira intenção constituir-se num enlace entre o autor, espectador e intérprete. O diretor é quem cria o traço cênico, colocando seu ponto de vista sobre o que o autor quer dizer", no caso das encenações em que haja dramaturgia prévia ao processo. Vários autores concordam que a direção teatral seja uma arte, uma tarefa, um ofício, uma profissão. E, segundo Clurman (1972), além do diretor ser um organizador e um mestre, deve ser político, detetive, analista, técnico, criativo e, sobretudo, deve ser capaz de compreender o vizinho e inspirar confiança.

Antes de apresentar a conversa que realizei com a diretora Carolina Vivas, é importante conhecer alguns aspectos que marcam um modo de pensar e fazer teatro na Colômbia e na América Latina, para compreender o contexto social da diretora. Destaca-se que, em quase todo o território latino-americano, Bertolt Brecht teve uma influência especial com sua teoria do "teatro épico, inspirada nos conceitos do diretor Erwin Piscator" (CHESNEY-LAWRENCE, 2009, p. 380). Para Brecht, o teatro era um instrumento de mobilização do povo. Ele acreditava na criação de um teatro político de inspiração marxista pela esquerda proletária, em uma frase que ele mesmo aponta, citada por Chesney-

[1] **Clara Angélica Contreras Camacho** é diretora de teatro e atriz. Doutora em Educação, pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Atualmente é docente do programa de Arte Dramática da Universidade El Bosque (Bogotá, Colômbia). Pertence ao grupo Vendimia Teatro e faz parte do coletivo Vale la pena ser callejeras.

Lawerence, e que resume a pretensão de sua proposta teatral: “Eu queria colocar o princípio de que no teatro não se tratava apenas de interpretar o mundo, senão, de transformá-lo” (CHESNEY-LAWRENCE, 2009, p. 381, trad. nossa).

A influência de Brecht no continente vai ter resultados na década de 1960. Segundo Lamus (2010, p. 323), toda a América Latina, em maior ou menor grau, tinha adotado as tendências estéticas e teóricas do teatro que revolucionaram os cenários europeus alguns anos antes. Teatro do absurdo, teatro de agitação, teatro documental, teatro brechtiano, reescrita de peças clássicas ou de repertório europeu repercutiram na cena latino-americana. A partir dessas novas tendências estéticas, a função do diretor também foi se transformando, à medida que o diretor, tomado pelas experimentações, adquire um espaço de exploração. Isso permitiu que, de alguma maneira, se criassem propostas como o teatro do oprimido de Boal no Brasil e a criação coletiva de Enrique Buenaventura e Santiago García na Colômbia. São propostas que na sua época não foram reconhecidas nas práticas latino-americanas, mas anos depois representam as teorias teatrais da América Latina para o mundo.

Essas propostas não teriam sido possíveis sem o teatro universitário, que se envolveu com os acontecimentos da região e dos movimentos da classe trabalhadora, movimentos anarquistas e socialistas das décadas de 1960 e 1970. Esse fenômeno se particulariza em todos os países, de acordo com as realidades. E, assim, jovens teatristas latino-americanos se envolveram com a criação de novos grupos de teatro, retomando algumas utopias, como a esperança de um mundo renovado, distinto, igualitário e justo. Dessa forma, esses ideais abriram possibilidades para novas formas de criação e relacionamento com o espectador.

Como consequência, o teatro e a política estavam ligados, pois a prática teatral se associa a ações políticas de partidos e movimentos, fazendo com que os grupos tivessem que escolher uma posição e, de acordo com ela, utilizassem uma linguagem estética para dizer o que pensavam politicamente. Diretores e intérpretes interessados numa mesma situação política escolhiam os temas e as peças que iriam representar.

A maioria dos teatros novos e independentes se organizavam em coletivos e encontravam-se abertos a explorar qualquer forma artística, questionando o papel do ator e do diretor dentro do trabalho criativo. Marília Carbonari assinala três caraterísticas fundamentais dessas novas práticas.

> 1. A criação coletiva como método de trabalho. A qual pretendia combater a prática hierárquica e alienante das companhias teatrais comerciais e fortalecer o direito a igualdade dentro do grupo. Isto permitiu que em alguns grupos as funções dos artistas se tornassem rotativas. 2. A discussão da realidade Latino-americana. A maioria dos grupos assumem a influência direta de Brecht quanto a função social do teatro e as formas de colocar o mundo atual na cena. 3. A construção de uma dramaturgia própria, com o autor na cena. Alguns coletivos trabalharam essa construção dramatúrgica conciliada a

“Diretores e intérpretes interessados numa mesma situação política escolhiam os temas e as peças que iriam representar.”

De plazas, juglares y cadalsos (2006).

> construção dramatúrgica conciliada a uma prática processual de improvisações a partir de materiais pesquisados (CARBONARI, 2014, p. 13).

Cada um dos grupos, os chamados coletivos, integrados por jovens com expectativas de mudanças e de igualdade, trabalharam motivados pelas possibilidades que o palco oferecia; e cada um deles sabia que poderia gerar no povo um sentimento critico frente às suas condições. Muitos desenvolveram os princípios de Brecht: La Candelaria, dirigido por Santiago Garcia; o grupo uruguaio El Galpón, o peruano Yuyachkani. Brecht também teve grande influência na dramaturgia, como se comprova pela obra dos argentinos Oswaldo Dragún e Griselda Gambaro, além do colombiano Enrique Buenaventura. Carolina Vivas Ferreira faz parte da última camada de artistas que se formaram especialmente na prática, com a influência da agitação dos anos 1960.

Carolina Vivas foi a primeira mulher docente do curso de direção da ASAB (Academia Superior de Artes de Bogotá, hoje Faculdade de Artes-ASAB da UDFJC). Curso que ainda continua sendo o único que forma em direção teatral no país. Formou-se como diretora de cena e atriz dramática na ENAD, escola nacional de arte dramática em Bogotá, entre os anos 1977-1980, quando Santiago García era o diretor da escola. Carolina destaca que, para ela, o mais importante do tipo de formação que recebeu foram os laboratórios cênicos, porque nesses espaços acadêmicos havia um diálogo contínuo entre atores e diretores. Nas sextas-feiras era desenvolvida a oficina central, que recebia artistas cênicos de toda a cidade para participar das apresentações, depois se abria espaço para um bate papo. A partir dessa oficina surgiu a oficina permanente de pesquisa teatral (1985-1990), que permitia a troca com o mundo teatral e alimentava o álgido movimento cênico da Bogotá, afirma Vivas.

Após se formar na ENAD, Carolina completou sua formação na escola de teatro em Cali com o professor Enrique Buenaventura. Tempos depois, foi convidada pelo mestre García para participar de uma montagem com o grupo de teatro La Candelaria. Para Vivas Ferreira, a passagem pelo La Candelaria foi muito importante como atriz, pois seu talento interpretativo foi reconhecido na peça *Maravilha Star*, na qual ela realizou a personagem principal. Dos anos no grupo, Vivas destaca ter aprendido que a arte teatral precisa de muito trabalho, disciplina e paixão e que andou de mãos dadas com o mestre, como um carpinteiro. Para ela, García conseguiu compreender a essência do teatral. Hoje, ela acha fundamental utilizar os relatórios como ferramenta metodológica, os quais são escritos de forma absolutamente rigorosa sob o processo de criação e devem ser feitos pelo grupo envolvido, trazendo o olhar múltiplo de todos os participantes, além de ajudar a desenvolver a capacidade de ver e escrever ao mesmo tempo.

Ela afirma que aprendeu muito com o mestre Santigo García: “Um processo pode ser confuso ou não, não se sabe, mas a memória do processo tem que ser muito organizada para encontrar as pérolas que estão ali” (2016, n.p.). Para Vivas, o trabalho coletivo permite que o ator coloque sua voz e possa aportar criativamente em outras áreas como dramaturgia, cenografia, figurino, música,

La que no fue (2012).

porém, afirma com seriedade que a criação coletiva não é democrática, para ela a criação coletiva são os encontros de perspectivas criativas sob a observação de alguém que fica de fora olhando, senão não poderia ser possível dar por concluída uma peça.

Vivas considera todos seus atores e atrizes coautores e sabe que deve criar as perguntas certas. Aprendeu essa vocação na criação coletiva no teatro La Candelária, onde também aprendeu que um grupo é um espaço de criação, não só no qual você pode trocar de papéis, mas também onde você pode explorar diferentes facetas. Por isso destaca como grande habilidade do diretor a criação de conexões. A pessoa encarregada de tecer e dar aos intérpretes e equipe as condições para trabalhar, deve fazer o registro escrito de tudo o que acontece nos ensaios, pois um processo muito rico pode ser perdido se essa memória não puder ser recuperada. Por isso a memória escrita do processo criativo é fundamental para ela. A metodologia do registro rigoroso do que acontece em cada ensaio é muito importante, conforme comenta:

> [...] muitas vezes na minha prática como diretora volto a ver e a reler o que aconteceu e aparecem momentos que se podem recuperar, improvisações de palavras e gestos. É verdade que é muito cansativo ficar escrevendo tudo, mas agora na contemporaneidade existem dispositivos que podem fazer a tarefa um pouco mais fácil, porém, para mim a escrita é melhor (VIVAS, 2016, n.p.).

Umbral teatro é o nome do grupo de Carolina Vivas, fundado no ano de 1991. Ela e seu colega do La Candelaria Ignácio Rodriguez inauguram seu próprio grupo, para explorar as inquietações que ambos tinham. As possibilidades criativas que um grupo oferece são fantásticas. A historiadora Marina Lamus (2007, p. 39) apresenta o momento da criação do Umbral assim:

> Ela se afastou do La Candelaria para estabelecer, com seu cúmplice artístico e parceiro sentimental Ignácio Rodríguez, o grupo Umbral Teatro, que é a casa artística dos dois desde 1991 até hoje. Ela como dramaturga e diretora, e Nacho como ator, compositor, músico e diretor também. O Umbral Teatro já conquistou um lugar entre os grupos estáveis, com obras de repertório que aumentam a cada ano. O reconhecimento traduz-se em convites para participação em festivais nacionais e internacionais. Porém, empreender a aventura de formar um grupo estável não é tarefa fácil, as dificuldades começam desde o momento da decisão, pois muitas vezes envolve rompimentos e despedidas. Hoje o pragmatismo prevalece entre um vasto setor de artistas teatrais e o grupo tal como foi concebido nos anos setenta é uma espécie em profunda transformação. Depois vem a luta diária para chegar a acordos básicos com os membros do grupo e sustentar a utopia contra todas as adversidades. O grupo deve se alimentar não apenas de assembleias, mas também de recursos econômicos para sua subsistência, o que significa uma verdadeira batalha diária para impregná-la de ideais, fortalecê-lo artisticamente e gerenciar recursos, contratos de bolsas e circulação artística.

Para muitos artistas, ter um espaço de criação é muito importante e os artistas cênicos sempre têm como ideal ter um espaço com as condições mínimas para poder ensaiar em qualquer horário e dia da semana, ter um lugar onde guardar cenografia, figurinos, luminária. Por isso a

fundação de um grupo teatral ainda é um acontecimento, porque demostra a tenacidade das pessoas que se reuniram para materializar um sonho. Umbral Teatro, como Vendimia teatro, Tecal, Teatro Experimental de Fontibón, Luz de Luna são nomes de pequenos sonhos feitos realidade.

Para Carolina Vivas a dramaturgia e a direção são grandes paixões que conseguiu articular muito bem, ela gosta muito de colocar em cena seus próprios textos. Nos últimos anos tem achado na dramaturgia um cenário potente, por isso agora é mais reconhecida como dramaturga que como diretora. Porém, para mim, como foi minha maestra, sempre ficará em minha memória como diretora, dramaturga e atriz.

Modos de trabalho

A partir da minha experiência como diretora posso afirmar que a criação cênica não tem regras definidas. Sobre esse aspecto, Carolina diz que o processo é muito particular, cada trabalho exige uma forma para se aproximar. Não requer apenas um caminho a ser abordado, uma coisa é montar obras e outra é criar. Na prática, quando eu tenho um texto pronto, tenho que dedicar várias leituras prévias, deixando que as imagens se desenvolvam. Na escola, nos falavam muito de compreender o lema e o tema da peça. Para Carolina, perguntar qual o lema e qual o tema não lhe interessa. Sua primeira premissa é não saber; e se ela sabe, em segundo lugar é esquecer, para que seja possível perguntar e dar a possibilidade de se admirar para ser surpreendido. E ter a capacidade de fazer perguntas. Para ela, a diferença entre trabalhos de pesquisa e montagem são as perguntas, "sempre construa perguntas", ela afirma.

Vivas apresenta uma lista de ações que determinam seu fazer como diretora:

* Adaptar o olhar ao intelecto do diretor.
* Esquecer. Não saber.
* Localizar as perguntas certas.
* Paciência.
* Tempo, o tempo necessário.

Este último é muito importante, ter o tempo necessário para criar. Em seu grupo, não trabalham para cumprir a chamada, a necessidade é própria da peça. Também afirma que a diretora deve ter uma capacidade – que não necessariamente tem, mas que pode ser desenvolvida – de tecer e de conduzir energias, passando pelo respeito. Para ela, na criação não há erro, no trabalho teatral não há erro. Nem tudo o que se cria fará parte da peça, mas esse material pode servir para ratificar que não é isso que se quer para o espetáculo. Acho muito interessante esta afirmação, porque na escola o erro é muito mal visto, mas como proposto pela Carolina, o erro é o lugar da potência.

Ela não acredita em nenhuma técnica, porque isso não é uma questão de fé. Ela considera que o ator deve ter a capacidade de percorrer sua ferramenta e esta deve ser entendida como o corpo, a voz, o pensamento, o desejo, os talentos, etc. Um ator/atriz que canta, dança, toca um instrumento, que tem certas habilidades, é um ator/atriz muito potente. Há atores que não sabem de nada, mas são atores incríveis. Essa é uma exceção. O talento é como uma borracha, a única maneira de não quebrar é com o trabalho.

Ela ressalta que trabalhar uma peça é muito diferente quando se tem um texto ou apenas uma ideia, é fundamental se saiba que não é o mesmo. Para mim a experiência com um texto é muito diferente, tenho uma espécie de ritual nesse primeiro encontro com o texto, crio cenário para poder ficar atenta ao que o texto está me dando, imagens, sons, cores, texturas, etc. Carolina também tem uma espécie de ritual, por exemplo, ela não deixa que atores leiam o texto com antecipação. Para ela é muito importante como inserir o texto e suas profundidades, existe uma forma de acessar a imagem. Ela cria um grupo de palavras que toma do texto, que só ela conhece e a equipe improvisa a partir dessas palavras. As palavras devem ter várias caraterísticas, devem provocar imagens, devem seduzir à equipe, devem deixar inquietações para a criação.
Sua a proposta é da periferia ao centro, ela vai bordeando o texto sem dar muitos detalhes à equipe. Ela toma a ideia de Luis de Tavira, de análise tonal do texto, que propõe decompor o texto, compreender linha a linha cada personagem, é como um mapa de significados que cada ator deve criar a partir do texto. Carolina, por sua vez, tenta achar

Donde se descomponen las colas de los burros (2014).

os significados profundos a partir das palavras, não da compreensão do texto em sua totalidade.

Carolina trabalha com um proposta que ela chama de Ramillete. Não achei uma tradução para essa palavra, mas significa algo que tem muitas camadas, que se fecha e se abre como um leque. Essa ferramenta permite fazer combinações que não são visíveis apenas na leitura, além de permitir a exploração no passado e no presente.

Descrevevendo o Ramillete

A própria Carolina escolhe de 3 ou 4 palavras. Essa escolha é pessoal, não tem uma metodologia. É importante ter verbos que permitem a ação. Os atores ouvem o *Ramillete*, por exemplo: "sussurro, ovelha, amanhecer" ou "cadeia, inferno, agonia, liberdade". A única tarefa é construir o que viu, quando ouviu aquelas palavras, *Ramillete*, e criar outras combinações. Essa é uma forma de entrar no texto de maneira muito mais profunda e sensível, a análise é feita coletivamente. Ela pede ao intérpretes para ficarem muito atentos ao que apresentam para os outros, é fundamental que na análise todos possam falar do poder da imagem e discutir a partir da percepção particular. Essa metodologia de análise vai apresentado palavras e sensações que começam a se repetir, cores, texturas, sons. Este momento é o que ela reconhece como criação coletiva, porque sem essas percepções ficaria só o olhar dela. A imagem, para Vivas Ferreira, tem que ser bem manufaturada, por isso a equipe tem tempo para preparar o cenário. Às vezes precisam ocupar espaços fora da sala de ensaio, ela pede que não se limitem nas propostas por questões técnicas. As imagens permitem visualizar o espetáculo, somente depois que começa a montagem. As imagens são a carne do espetáculo, afirma.

Em seguida, vem a análise do texto do ponto de vista dramático, embora o texto não seja escrito de forma dramática tradicional. Análise de forma tradicional (pontos de virada, eventos, ações, motivações, conflitos), pois até agora os atores tem contato com o texto repartido, as situações, os conflitos que ele apresenta. Nesse momento cada ator assume o papel que corresponde ao seu personagem. O trabalho da direção fica com 124 imagens e começa a tecitura com a hipótese intelectual do que sucede na peça, ela é encarregada de colocar tudo no diálogo poético.

Escutar Carolina Vivas e reler sua proposta é muito importante. Para o percurso que ela descreve é fundamental ter tempo, não se pode criar com a ideia do *Ramillete* sem ter tempo. Também é importante ter uma equipe que se presta a resolver as propostas saindo das maneiras tradicionais da criação cênica. Como diretora, igual a Carolina, tenho um registro num caderno, tipo um diário, onde descrevo o que acontece em cada ensaio. Também escrevo ideias que vão aparecendo no transcurso dos ensaios. E assim vamos criando novas obras.

Donde se descomponen las colas de los burros (2014).

De peinetas que hablan y otras rarezas (2016).

REFERÊNCIAS

CARBONARI, Marília. A direção teatral e o método de criação coletiva de Enrique Buenaventura no TEC (Teatro experimental de Cali). Paraná: Unicentro, 2014.

CHESNEY-LAWRENCE, Luis. Las vanguardias en el teatro latinoamericano desde la mitad del siglo XX. Revistas de Estudios Culturales, v. 23, n. 7. 2009, p. 377-409. Disponível em: http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro. Acesso em: 10 de jan. 2017.

CEBALLOS, Edgar. **Principios de dirección escénica: seleccion y notas.** México D.F: Editorial Gaceta S.A, 1999.

CONTRERAS CAMACHO, Clara Angélica. A direção teatral na América Latina: narrativas da formação na universidade pública. 2019. 233f. Tese (doutorado em educação) Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2019.

LAMUS, Marina. **Geografias del teatro en América Latina: un relato histórico.** Bogotá: Luna libros Ltda, 2010.

LAMUS, Marina. Teatro Colombiano: reflexiones teóricas para su historia. Bogotá: Fondo Editorial Teatro Revista Atrae, 2010.

VIVAS, Carolina. **Entrevista.** [Nov. 2015]. Entrevistadora: Clara Angélica Contreras. Bogotá, 2016. 1 archivo.mp3 (58 min).

DOSSIÊ UBU[1]

ALFRED JARRY: A TRANSGRESSÃO DE PAI UBU

Eduardo Vaccari[2]

Alfred Jarry.

[1] Este artigo é derivado da dissertação de mestrado de Eduardo Vaccari (2008).

[2] **Eduardo Vaccari** é ator, diretor teatral e professor. Doutor em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (UNIRIO) com PDSE na Université Sorbonne-Nouvelle/Paris III. É coordenador e professor do Bacharelado em Teatro da Faculdade Cesgranrio, professor de Artes na FEBF/UERJ, e coordenador e professor do "Maschere - Ateliê de Pesquisa em Máscaras Teatrais". Pesquisa a comicidade e as máscaras teatrais desde 1996.

A PERSONAGEM PAI UBU

Figura central de grande parte da obra teatral de Alfred Jarry, *Pai Ubu* é considerado como um veículo de ruptura de um modelo teatral vigente baseado na representação mimética realista, pois abre caminhos e possibilidades para uma noção de um teatro livre da tradição e dos cânones teatrais. Sua aparição representa um rompimento radical com a noção de personagem que vigorava desde o século XVIII, com o surgimento do chamado drama burguês, e que foi corroborada durante o século XIX pelo movimento Naturalista.

Dotado de uma capacidade de transgredir toda ordem, todo tabu e toda moral vigentes, ganhou vida própria e não se conteve no espaço circunscrito de uma única obra. Reapareceu em outras peças de Jarry – *Ubu Cornudo, Ubu Acorrentado, Ubu sobre a Colina*, e não se contentou com o espaço teatral, pois figurou ainda nos *Almanaques do Pai Ubu,* bem como em desenhos e pinturas criados pelo artista. Mais do que isso, ultrapassou o mundo da arte e passou, também, a influenciar as atitudes de seu criador. Foi, talvez, devido à peculiar relação estabelecida entre *Pai Ubu e Alfred Jarry* que se criou um grande interesse de outros artistas por esse personagem.

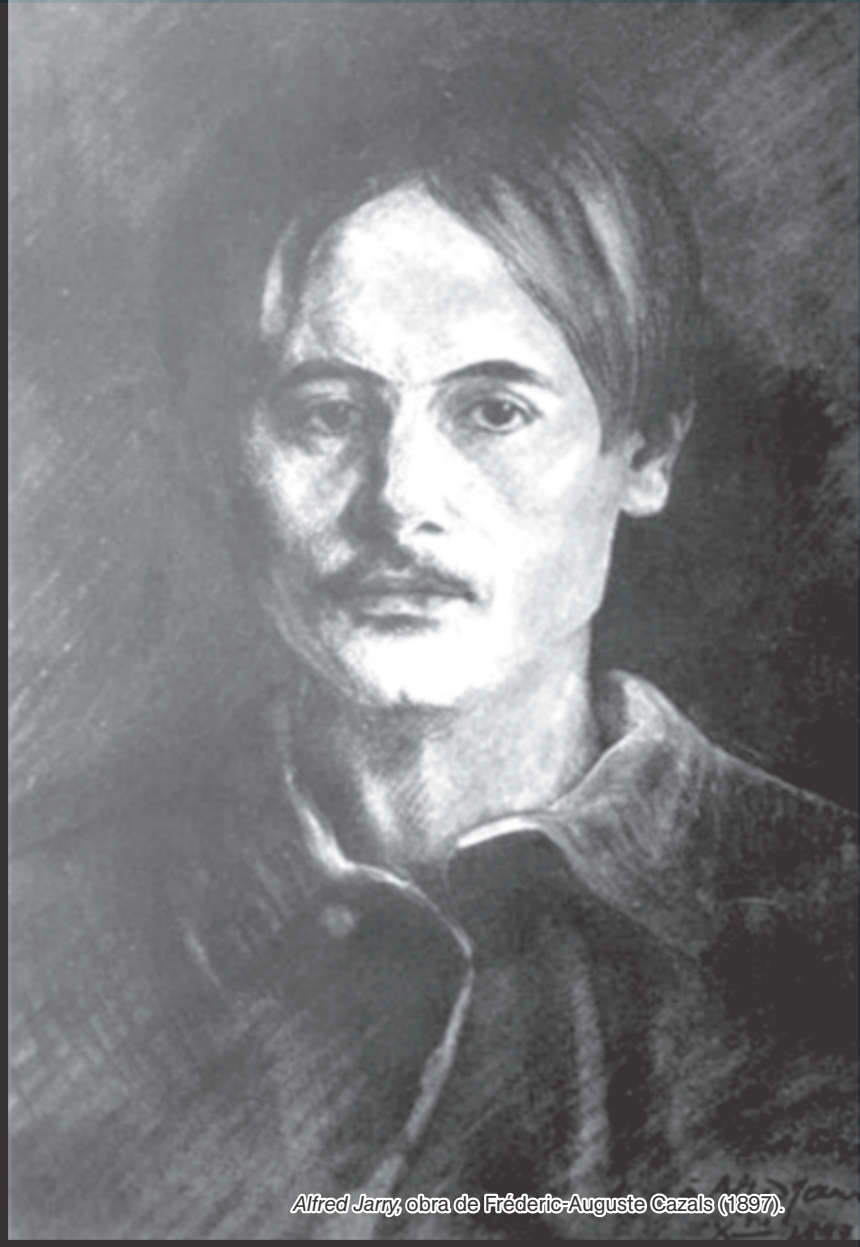
Apesar de Jarry não ter produzido um material teórico extenso, pode-se verificar nos poucos artigos escritos *(De Inutilité du Théâtre au Théâtre, Questions de Théâtre, Douze Arguments sur le Théâtre, Discours d'Alfred Jarry a la Première d'Ubu Roi e Autre Presentation d'Ubu Roi, Conférence sur les Pantins)* e nas cartas endereçadas a Lugné-Poe, diretor do Théâtre de L'Oeuvre, sua contundência na recusa pela manutenção de uma tradição que acompanhava o teatro desde o século XVIII, e que se reafirmou com a estética naturalista. A partir do estabelecimento da burguesia como classe e de sua ascensão posterior ao poder, o palco passou a refletir seus costumes e seus ideais, pois como ressalta Abirached (1994, p. 149), "o teatro sempre está subordinado ao prazer da classe dominante". Esse pensamento permaneceu vivo inclusive no século XIX, pois um acordo estabelecido entre palco e plateia fez da cena um lugar, ao mesmo tempo, de reconhecimento, afirmação e glorificação da burguesia; e combate aos seus adversários (ABIRACHED, 1994, p. 148). É

somente a partir da constatação da existência de uma conservação desse panorama, que pode-se compreender as ideias de Jarry e o choque causado pela apresentação de Ubu Rei e de seu personagem central: *Pai Ubu.*

No artigo *De Inutilité du théâtre au théâtre* publicado no Mercure de France em setembro de 1896, espécie de preparação para a representação do espetáculo que aconteceria três meses mais tarde, Jarry é bastante duro com o público parisiense. Mostra-se decidido a não adaptar-se ao gosto do público, que denomina "massa que nada entende por si mesma", e ataca sua passividade nas salas de teatro.

> Há duas coisas que podemos fazer pelo público – se desejamos descer ao seu nível – e que são feitas. Personagens que pensem como ele [...] e que ele compreenda tudo com a seguinte impressão: 'Eu sou espirituoso de rir dessas palavras espirituosas' [...]; assim como a impressão de participar na criação, que suprime a fadiga de prever. E em segundo lugar, temas e peripécias naturais, isto é, cotidianamente costumeiros aos homens comuns (JARRY, 1962, p. 139-140).

Há aqui, nitidamente, uma negação da ideia de adulação ou agrado, marca característica do teatro de seu tempo, pois suprir as expectativas das massas, definitivamente não era a intenção de Jarry. Para ele, o teatro não deveria adaptar-se ao gosto do público, mas, sim, oferecer obras que fizessem com que o espectador voltasse a sentir o prazer ativo da criação. Mas, para que isso fosse possível, era necessário desobstruir o palco dos aparatos supérfluos que atrapalhavam a imaginação. O teatro Naturalista, em sua tentativa de reprodução exata da natureza, fez com que o palco acumulasse informações que auxiliassem a crença do espectador na veracidade do ambiente criado em cena. Perdera, portanto, a capacidade de ser alusivo. Jarry, numa tentativa de oposição a esse pensamento naturalista, sugere um teatro poético onde "reinem os valores do mistério e do sonho" e, para isso, "desejava uma encenação tão despojada quanto possível" (BORIE; ROUGEMONT; SCHERER, 2004, 358). Com essa intenção, direciona seu olhar para o cenário e o trabalho dos atores. A maneira como Jarry retrata o uso do cenário e dos figurinos remete aos escritos do dramaturgo simbolista Maurice Maeterlinck,[3] do qual era um admirador confesso. Mas, é importante ressaltar, que apesar da admiração de Jarry por essas ideias, o seu caminho de construção é muito mais radical. Se o teatro simbolista trouxe novamente para o palco a teatralidade, Jarry trouxe o "alarde da teatralidade" (ROUBINE, 1998, p. 35). Para Jean-Jacques Roubine, por mais que Maeterlinck, por exemplo, abrisse mão "da precisão mimética do espetáculo naturalista, esse signo não deixava de conservar uma certa dimensão *significante*", pois os figurinos e cenários ainda permaneciam figurativos e referencializados, mesmo que de forma conotativa. A ideia sugestionista do espetáculo simbolista, nessa nova concepção, é muito mais aprofundada. Jarry, ao falar do cenário, dizia que "seria arriscado para o poeta impor a um público de artistas o



Alfred Jarry, obra de Fréderic-Auguste Cazals (1897).

"Construir um personagem novo e singular, segundo Jarry, é uma tarefa muito mais difícil do que criar um homem, uma vez que o personagem deve trazer em si algo que é inacessível a olho nu."

[3] A leitura dos escritos *Un Thêatrê d'Androïdes* (1890), *Le Tragique Quotidien* (1894), e o *Préface de seu Théâtre Complet* (1901) é indispensável para a compreensão do pensamento teatral de Maurice Maeterlinck.

cenário que ele mesmo conceberia. Em uma obra escrita quem sabe ler vê o significado oculto expresso por ele" (JARRY, 1962, p. 140) e acrescenta que "cada espectador tem o direito de ver a peça em um cenário que convenha a sua visão da cena" (p. 141). Por isso sugeria que fosse executado por alguém que não soubesse pintar, pois se aproximaria do cenário abstrato. Essa abstração possibilitaria que cada espectador enxergasse o lugar que desejasse, que idealizasse seu próprio espaço. Jarry introduz, ainda, a ideia de cenário-acessório, onde portas e janelas entrariam e sairiam de cena da mesma maneira que uma mesa, por exemplo. Todas essas modificações, inspiradas pelo movimento simbolista, levaram, a partir desse momento, a encenação para um caminho de "reteatralização", pois o teatro voltou a mostrar-se como teatro, a revelar seu caráter teatral. A flexibilidade e a liberdade dessas propostas disponibilizaram novamente o palco para o jogo alusivo que tanto buscara Maeterlinck. Até mesmo o ator transformava-se em puro instrumento da representação, renunciando a sua personalidade de ator ou à identidade do seu personagem, como testemunhou Firmin Gémier, intérprete do papel-título.

> O braço estendido de um intérprete simulava uma porta e, para abri-la, bastava introduzir a chave na mão dele como em uma fechadura, imitar com a voz o ruído cric-crac, e empurrar o braço estendido de maneira que girasse sobre seu ombro (apud ZAMORA, 1961, p. 27).

Pai Hébert, pintura sobre madeira de Alfred Jarry.

A instauração dessas novas convenções teatrais foi responsável pela criação de um ambiente afastado do real, do cotidiano, o que propiciou a inserção de um outro tipo de concepção de personagem para esse espaço. Reafirmando a ideia da verossimilhança interna da obra, esse palco imaginário, o "Lugar Nenhum" pretendido por Jarry, abria possibilidades infinitas de criação. O dramaturgo preparou um terreno ideal para introduzir seu personagem principal. Pois nesse espaço, o personagem poderia se libertar da necessidade de reproduzir o homem encontrado na rua e cumprir sua função na desorientação de uma plateia acostumada ao conforto e ao bem-estar. Jarry, ao conceber seu personagem, recusou associá-lo a um modelo do cotidiano. Mesmo tendo como origem o professor Hébert, a série de transformações e deformações o afastaram desse modelo. Em sua opinião, expressa no artigo *Douze Arguments sur le Théâtre*, o teatro dá vida a "máscaras impessoais", ou seja, não se refere a nenhum ser humano em particular, mas ao conjunto deles, ao seres humanos de forma geral. E a acessibilidade de um artista ao teatro é possível apenas por dois caminhos de criação: "um conflito de paixões mais sutil do que os conhecidos" ou "um personagem que seja um novo ser." Em relação a Pai Ubu, Jarry escolheu o segundo caminho. "É admitido por todos que Hamlet, por exemplo, é mais vivo que um homem comum, porque ele é mais complexo e com mais síntese, e o único vivo, porque é uma abstração ambulante" (JARRY, 1962, p. 149).

Quando Jarry utiliza-se do exemplo de Hamlet, cuja permanência no teatro é inegável, pois é "mais vivo do que um homem comum" ressalta, simultaneamente, a complexidade e a síntese desse personagem. Hamlet é uma "abstração ambulante", um ser que possui uma autonomia em relação ao nosso mundo, pois pertence ao mundo da arte. Desejava o mesmo para sua criação e apostou em um radicalismo ainda maior, pois Pai Ubu é um ser vindo de lugar nenhum e sem história pregressa. Quase nenhuma informação é dada ao espectador sobre o passado do personagem. Assim como os simbolistas propunham, em uma busca pelo eterno, pelo intemporal, o personagem "deve se prestar à mínima caracterização", pois qualquer tentativa de individualização representaria o retorno "à psicologia, à sociedade, à história" (ABIRACHED, 1994, p. 180).

Construir um personagem novo e singular, segundo Jarry, é uma tarefa muito mais difícil do que criar um homem, uma vez que o personagem deve trazer em si algo que é inacessível a olho nu. Além disso, o inacessível deveria ser colocado para fora, ser exposto diante do espectador, pois todo personagem dramático é a exposição de uma alma, revelada através de tiques, ou seja, através do gestual, das máscaras e dos ornamentos.

Em continuidade ao pensamento dos simbolistas, Jarry propõe uma ruptura com a noção de personagem que prevalecia até então, pois a forma "conservada" que existia não permitia o afastamento pretendido pelo autor. Era necessário repensar a construção do personagem e, consequentemente, a relação ator/personagem. Jarry, assim como muito dos poetas simbolistas, voltou-se para dramaturgos como Ésquilo, Aristófanes e Shakespeare baseando-se no princípio de que as ideias estão sempre

girando em círculos e que, portanto, poderia encontrar inspiração nesses autores e no próprio teatro.

Para conseguir o afastamento necessário de seu personagem e desvinculá-lo do homem comum, e do "histórico", Jarry propõe a manutenção de uma das características originais de *Pai Ubu*: ser uma marionete. A inspiração na figura da marionete fez parte do caminho artístico de Maeterlinck e é, agora, retomada por Jarry, que assim como seu predecessor, também condenava o foco duplo do personagem teatral, ser de carne e de ficção, e desejava que aparecesse em cena a única figura do papel, do personagem. "Nós não sabemos porque estamos sempre entediados com o que chamamos de Teatro. Será porque temos consciência de que o ator, por mais genial que seja, trai... o pensamento do poeta?" (JARRY, 1962, p. 495).

Para não trair o seu pensamento e não afastar-se da obra de arte, utilizou-se da máscara para construir sua ideia de marionete e, com isso, apagar o rosto do ator, repleto de variações e traços pessoais. Adotou também a utilização de "gestos universais", que contribuiriam ainda mais para a estilização, na intenção de proteger o personagem do indivíduo de carne e sangue que passageiramente o habitaria (PLASSARD, 1992, p. 45). Para ele, "o caráter eterno do personagem está expresso na máscara" (JARRY, 1962, p. 142), pois ela nunca se modifica como objeto, "e em muitas cenas o mais belo é a impassibilidade da máscara única, derramando palavras hilariantes ou graves" (JARRY, 1962, p. 143). Essa é a dimensão do conceito de personagem para Jarry: uma *máscara*[4] que seria habitada por atores, seres efêmeros, mas que permaneceria eterna, intemporal.

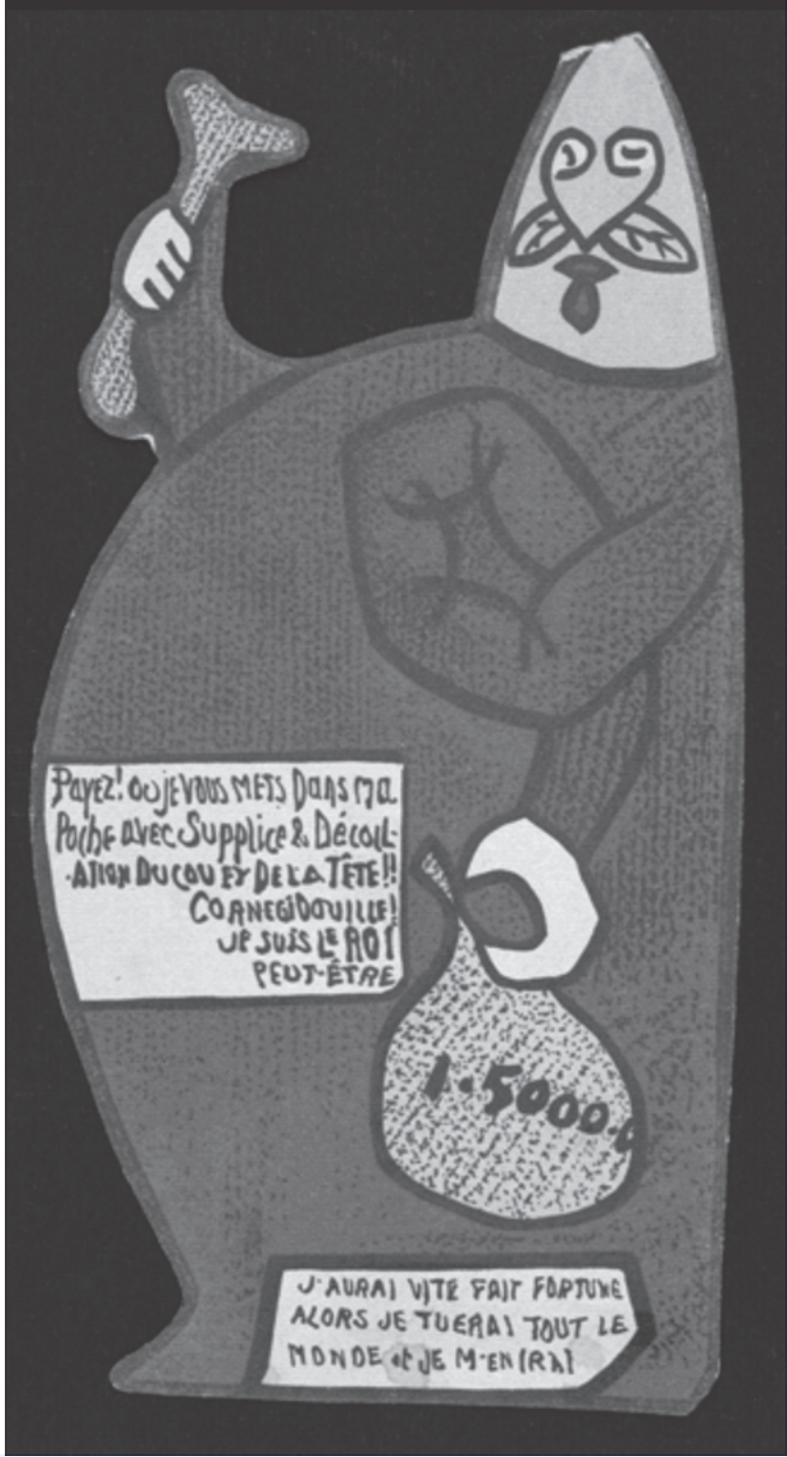
As noções de personagem-máscara, personagem-marionete, associadas a *Pai Ubu*, tornaram-no capaz de absorver inúmeras referências desde a sua gestação. Esse processo de absorção continuou após o seu nascimento, através de inúmeras revisões e, até os dias de hoje, o personagem continua acumulando novas informações.

Não foi apenas a imaginação de Alfred Jarry que engendrou *Pai Ubu.* Apesar de ser o responsável pela apresentação ao público – no dia 10 de dezembro de 1896 no Théâtre de l'Oeuvre, em Paris – de sua potente criação em estado bruto, é necessário voltar ao ano de 1888 para a compreensão da relação entre esse personagem e uma vasta mitologia escolar. No discurso da noite de estreia, proferido pelo próprio autor da peça *Ubu Rei,* essa relação entre *Pai Ubu* e o ambiente escolar aparece de forma clara, uma vez que o personagem é apresentado também como "a deformação por um colegial de um de seus professores que representava, para ele, todo o grotesco existente no mundo" (JARRY, 1962, p. 19).

Ao chegar no Liceu de Rennes no ano de 1888, Jarry já possuía o hábito de criar histórias e descobrira, nesse novo ambiente, material suficiente para outras incursões literárias.

No liceu, um verdadeiro ciclo de "canção de gestas estava em plena floração". Todo esse ciclo girava em torno de uma figura: senhor Hébert, professor de física de cinquenta e seis anos de idade, alvo de sátira da maior parte dos colegiais. O professor Hébert ganhou vários nomes: Pai Hébert, Pai Heb, Eb, Ebé, Ebon, Ebance, Pai Ébouille, P.H, etc. Pelos corredores do liceu circulavam histórias recheadas de aventuras sobre o herói: "Era um gordo baixo, de carne espessa e baça, de pelo raro. O rosto era porcino, os olhos pequenos. Ele era repleto de dignidade grotesca e de triste cólera desajeitada. [...] Dizia-se que o senhor Hébert, econômico e guloso, enchia seus bolsos cada vez que podia, com bombons, biscoitos e bolinhos" (BÉHAR, 1988, p. 86).

Hébert inspirava inúmeras anedotas, panfletos e biografias bufas. Uma das obras que circulava pelos corredores do liceu e que tinha como figura central o personagem P.H., escrita em 1885 por um grupo de alunos, foi batizada com o nome de Os Poloneses. Um dos autores,



[4] O termo *máscara* é utilizado aqui não apenas relacionado ao objeto que o ator traz em seu rosto, mas também como o personagem-tipo que ele representa.

Charles Morin, após deixar a escola transmitiu a obra a seu irmão mais novo Henri, que começava a frequentar o liceu no mesmo período que Jarry. Juntos, criaram o *Teatro de Phynanças,* cujas representações aconteciam em um ambiente familiar. A peça *Os Poloneses*, que tinha como personagem principal Pai Hébert, foi apresentada pela primeira vez durante o inverno de 1888-1889 em um teatro de bonecos na casa da família Morin, e, depois, na casa dos Jarry. A peça *Os Poloneses* foi representada por bonecos confeccionados pelos próprios autores, auxiliados por Charlotte Jarry, irmã mais velha de Alfred Jarry. O bonecos foram confeccionados em greda.[5]

O ciclo hébertiano foi, portanto, não somente literário, mas também plástico. Esse aspecto plástico, bastante importante para a compreensão do caminho posterior seguido pelo personagem, permaneceu com Alfred Jarry. Além dos bonecos em greda feitos nesse período, uma série de desenhos foi criada por Jarry ao longo dos anos posteriores à sua passagem pelo Liceu de Rennes. Esse desenhos, atestam não apenas o afastamento de *Pai Ubu* em relação a seu modelo real, como auxiliam na construção da imagem desse personagem.

Folheto de *Ubu Rei.*

Após a saída do liceu de Rennes em 1891, Alfred Jarry muda-se para Paris onde vai estudar no Liceu Henri IV. Em nenhum momento Jarry abandona *Pai Hébert.* Em seu pequeno apartamento no Boulevard Port Royal instala um teatro de sombras e organiza representações das peças do ciclo, criado em colaboração com Henri a partir da mitologia do liceu. Devido à demanda dessas representações, as peças sofrem algumas revisões e modificações. A modificação mais significativa foi a mudança do nome P.H. para *Pai Ubu*.

Em Paris, Jarry mantém contato com Catulle Mendès e Marcel Schwob, editores da revista *L'Echo de Paris littéraire illustré*, onde publica, em 28 de abril de 1893, a peça *Guignol*, premiada em um concurso promovido pela própria revista. É a primeira aparição impressa de *Pai Ubu*. A maior parte desse texto (dois terços) é composta de cenas tiradas da peça *Ubu Cornudo,* ainda sob o título *Os Poliedros.*

Nesse mesmo período, Jarry aproxima-se, também, de Alfred Vallette, editor do *Mercure de France* e de sua esposa, senhora Rachilde, novelista e crítica. Provavelmente entre o fim de 1893 e o início do ano de 1894, na sede do Mercure, a peça agora intitulada Ubu Rei (anteriormente chamada Os Poloneses) é apresentada ao grupo que frequenta a casa.

O ano de 1896 foi um ano fundamental na carreira de Jarry e na trajetória de *Pai Ubu*. Em janeiro de 1896, Jarry propõe a Lugné-Poe, diretor do Teatro de l'Oeuvre as representações de *Ubu Rei e Os Poliedros.* Em março, após algumas trocas de correspondências entre ambos, Jarry entrega o manuscrito de *Ubu Rei ou os Poloneses* a Lugné-Poe. Nos meses de abril e maio, o texto integral da peça é publicado na revista mensal *Le Livre d'Art.* No mês de junho, Jarry começa a trabalhar como secretário-administrativo no Teatro de l'Oeuvre e tem sua peça publicada em forma de livro pela editora do Mercure de France. Por ocasião dessa publicação, ao título Ubu Rei ou os Poloneses é acrescida uma observação que, ao mesmo tempo classificava a obra, e remetia aos experimentos feitos no liceu de Rennes: "Drama em cinco atos em prosa restituído em sua integridade tal como foi representado por marionetes no teatro de Phynanças em 1888".

No discurso que Jarry proferiu na noite de estreia da peça *Ubu Rei,* essa tentativa é anunciada de antemão ao público. Referiu-se a *Pai Ubu* utilizando-se o termo "simples fantoche" (JARRY, 1962, p. 19) e anunciou aos espectadores que "alguns atores concordaram em se tornar impessoais por duas noites e representar encerrados em uma máscara, a fim de encarnarem exatamente o homem interior e a alma das grandes marionetes" (p. 20). Acrescentou, ainda, que a ausência de uma música adequada para pontuar a cena, "uma música de feira", dificultava a construção dos atores

[5] Segundo *Dicionário Aurélio:* calcário friável que, em geral, contém sílica e argila.

que tentavam ser "inteiramente marionetes". Mas, se os atores não estavam pendurados por fios, tudo ao redor deles contribuía para que esse detalhe não fosse um impeditivo para o espectador enxergar na peça um mundo de marionetes. O cenário único, o uso de gestos universais convencionados e retirados do teatro de bonecos,[6] o personagem que entrava com uma tabuleta indicando o lugar da cena, como se fazia no *guignol,*[7] cavalos de papelão, etc.

É muito importante apontar todas essas associações entre ator e boneco, pois elas contribuem para que se estabeleça a noção de que *Pai Ubu*, é um "homem-marionete" (PLASSARD, 1992, p. 42), o que lhe concede uma dupla determinação, uma natureza ambivalente. Portanto, a escolha de um ator para representar *Pai Ubu,* ao invés de um boneco de verdade, é uma determinação fundamental dada por Jarry no caminho dessa *síntese*, que, em momento nenhum, via em *Ubu Rei,* uma peça "escrita para marionetes, mas para atores representando como marionetes, o que não é a mesma coisa" (JARRY apud PLASSARD, 1992, p. 43). E realmente o efeito é completamente diferente, pois a possibilidade de representação de relações humanas em um contexto de teatro de bonecos, coloca em questão a entidade do personagem dramático, pois no boneco, a ontologia humana é tanto reduzida quanto universalizada. A partir do momento em que Jarry concede a um personagem, que pertenceria originalmente ao universo das marionetes, proporções humanas e insere-o no mundo dos homens, rompe com uma fronteira existente entre universos normalmente distintos. Proporciona, assim, para o espectador, uma sensação de surpresa e de estranhamento. Essa sensação foi descrita pelo teórico alemão Wolfgang Kayser como sendo essencial para a identificação do *grotesco*. Para que haja a manifestação do *grotesco* é necessário que "aquilo que nos era conhecido e familiar se revele, de repente, estranho e sinistro" (KAYSER, 1986, p.159). Existe, aqui, uma sensação mista de surpresa, angústia e horror diante da transformação de nosso mundo, antes familiar. Não é possível mais reconhecer um ser humano em cena, mas um duplo ignóbil que lembra por baixo, todo mundo. Para mostrar em cena "o homem interior e a alma das grandes marionetes" (JARRY, 1962, p. 20), simultaneamente, o ator deveria descobrir uma outra forma de se aproximar de um personagem.

Para Jarry, portanto, utilizar-se das máscaras e da aproximação com o universo dos bonecos era conseguir, através de uma realidade visível e palpável, descobrir ou, melhor, construir a alma, o interior do personagem, que deve sempre ser externalizada. A alma, nesse caso, está fora do corpo, nos gestos precisos e desenhados, nos gestos repetidos. O exterior revela o interior.

Na edição original de 1896, *Pai Ubu* aparece num retrato como uma figura esférica em cujo enorme ventre se vê desenhada uma espiral. Sob o braço direito ele carrega um bastão de madeira. Sua cabeça tem a forma de um cone, com olhos semelhantes a duas fendas e grandes bigodes sob o nariz. Uma imagem que nos faz pensar se estamos diante de um animal ou de um homem.

O enorme ventre do personagem coloca em acento seu interesse primordial: nutrir-se. *Pai Ubu* está a todo instante à procura de "substância" para satisfazer seu apetite. É covarde, infame, ignóbil e, nas próprias palavras de Jarry - em seu artigo *Questions de Théâtre* - é visto como um espelho deformado do homem, representando o exagero de seus vícios, é um "duplo ignóbil" que é feito: "da eterna imbecilidade humana, da eterna luxúria, da eterna gula, da baixeza de instintos erigidos na tirania; dos pudores, das virtudes, do patriotismo e do ideal de gente bem nutrida" (JARRY, 1962, p. 153). *Pai Ubu* apresenta todas as qualidades inversas do herói tradicional, que são o heroísmo, a grandeza de alma e o sublime. Seu aspecto de marionete não lhe confere nenhuma interioridade, consciência ou psicologia e faz dele um ser de superfície. Mesmo tendo sido rei de Aragon, Conde de Sandomir e depois rei da Polônia, Pai Ubu sempre aparece como um ser à margem da sociedade em função de seu instinto primitivo. Está mais próximo do animal do que do ser humano: é o animal que mata para sobreviver e simboliza a pulsão do desejo, normalmente reprimido pelo meio social. Para assumir o poder exerce sua força primitiva, pois não possui inteligência para fazê-lo. É um ser dionisíaco por excelência que segue suas paixões e seus instintos sem jamais refletir.

"Pai Ubu apresenta todas as qualidades inversas do herói tradicional, que são o heroísmo, a grandeza de alma e o sublime."

Assim como o bufão, que sempre recebe adjetivos de insulto à sua figura, assim é também Pai Ubu, que recebe uma série de insultos ao longo da peça, de sua própria esposa, Mãe Ubu. É xingado de "imbecil", "besta", "traidor", "frouxo", "vulgar miserável", entre outros insultos.

Em relação à deformação da norma, característica típica do bufão, *Pai Ubu* a exerce na criação de uma linguagem particular que deforma as palavras e inventa alguns neologismos. A palavra "Merdra", que abre a peça, é o maior exemplo dessa deformação. É o ponto de partida do espetáculo e representa o início de uma série de rebaixamentos que acontecerão ao longo dos diálogos. É a relação com o baixo-ventre, com os excrementos. É com essa "merdra" que Pai Ubu envenena alguns de seus convidados. Essa mesma palavra, que tem em sua estrutura o acréscimo de um "r", é também o grito de guerra na hora do

[6] Um testemunho de Jean Lorrain, publicado em *Le Jornal* no dia 30 de julho de 1897, descreve que a atriz Louise France, que representava Mãe Ubu, reproduzia em sua interpretação a gesticulação das marionetes. Utilizava-se de "gestos curtos e [fazia] de sua cabeça toda um peca viva e voadora e, logo depois, imobilizada" citado por Nöel Arnauld (1974, p. 249).

[7] *Guignol,* além de ser o termo francês utilizado para denominar o teatro de fantoches, é, também, o nome de seu personagem mais famoso. Foi criado em Lyon, por Laurent Mourguet, na segunda metade do século XIX.

ataque contra o Rei Venceslau. É o sinal para a escalada de Pai Ubu numa alusão à inversão que ocorrerá com a chegada ao trono de nosso "bufão selvagem". O baixo-ventre está assumindo o alto escalão do poder. Os instintos passarão a guiar as ações da norma. O não-oficial derruba o oficial. Algumas palavras sofrem deformações na sua boca, como por exemplo, "orelhas" que se transforma em "onelhas", outras são inventadas, como por exemplo "cornupapança".

PAI UBU E ALFRED JARRY

Desde muito jovem Alfred Jarry procurava ser bom camarada com seus amigos, mas fazia questão de ser intratável com os outros. Desenvolveu um jeito particular de lidar com as pessoas que o distinguia dos demais adolescentes. Muito avançado para sua idade, tinha por hábito se vangloriar de seus feitos e escandalizar os colegas e professores. Em uma ocasião, por exemplo, quando chegou pela manhã ao liceu, com um ar cansado, olheiras sob os olhos e cabelos desordenados, foi abordado por um dos colegas que lhe perguntou onde passara a noite. Jarry respondeu duramente: "No bordel". Talvez fosse até verdade, mas como gostava de inventar histórias e criar desordem entre os estudantes, torna-se difícil essa afirmação.

Outra característica peculiar do jovem Jarry era sua inteligência e sua alta capacidade de absorção de informações. Era capaz de cumprir suas tarefas escolares com tamanha facilidade e velocidade que causava espanto nos que estavam ao seu redor. Tanta eficiência lhe rendeu diversas menções honrosas, motivo de inveja entre pais e alunos. Na visão deles, era imoral e estranho que ele recebesse tantos méritos sem o menor esforço aparente. Jarry era tratado, por esse motivo, como um "garoto perigoso, como uma espécie de monstro" (CHAUVEAU, 1932, p. 39).

> Ele tinha no liceu e na cidade uma reputação que, no interior das famílias e entre os professores, provocava singulares embaraços e súbitos silêncios. Era um brilhante aluno com todas as maneiras do pior dos cábulas. Ele obtinha êxito com esplendor, mas sem trabalhar. Para as suas irregularidades, seus desvios, e para dizer toda a verdade, seus vícios, os pais baixavam as cabeças e as crianças os olhos... Ele gostava desses ataques aos nossos pudores. Ele gostava que nossas faces ruborizassem de vergonha e inveja. Tão distante de nós devido a uma maturidade impaciente, nós sabíamos que tudo o que ele conservava de comum conosco já possuía um outro sentido (HERTZ apud SHATTUCK, 1979, p. 189).

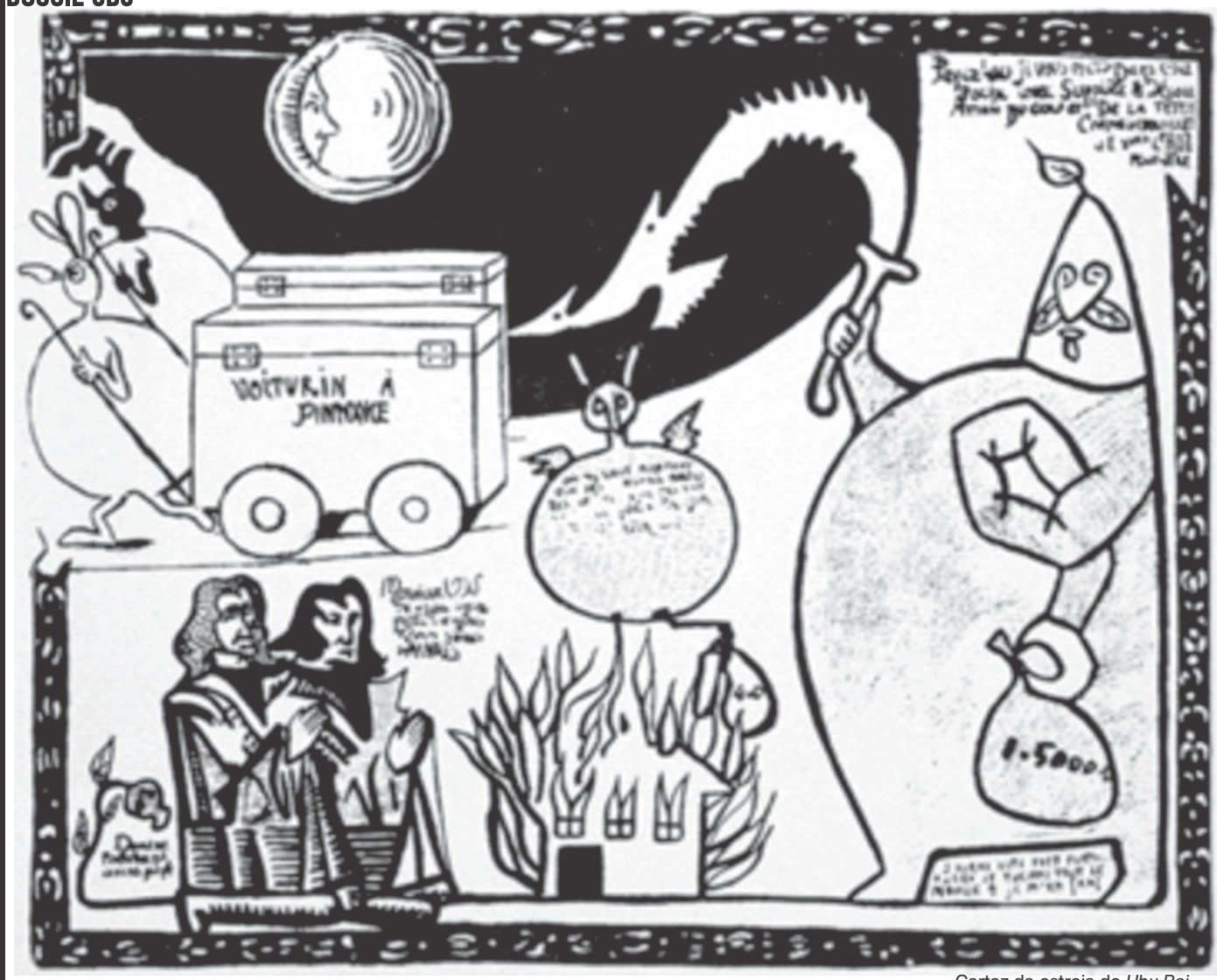
Esse "monstro" cresceu e tornou-se uma mistura de charme e ferocidade que nunca abandonou seu caráter juvenil e colegial, conservando, assim, uma postura inconformista em relação à vida. Suas atitudes extravagantes e agressivas, aliadas a uma espirituosidade, aproximavam-no ainda mais de seu ambivalente personagem. Seus amigos mais próximos, ao tentar compreender a personalidade fugidia de Jarry, percebiam que existia "uma inocência por baixo de sua perversidade" (SHATTUCK, 1979, p. 199). E foi a estreita aproximação entre autor e personagem que fez com que se estabelecesse um jogo, a maior de todas as desordens, a maior de todas as derrisões: Jarry passou a representar seu personagem na vida, a fazer de sua vida uma obra de arte. Passou a ser Pai Ubu. Derrubando todas barreiras existentes entre sonho e vigília, entre vida e arte, Jarry tomou para si a perspectiva única de que "a vida é uma alucinação prolongada" (p. 201), o que fez de sua obra a extensão de um sonho e de sua vida um lugar onde "consciente e inconsciente fundem-se em um todo contínuo, assim como pensamento e ação, arte e vida, infância e maturidade" (p. 201).

Segundo Roger Shattuck, o desejo de abandono de sua personalidade a fim de tornar-se um outro está intimamente associado à morte de sua mãe e a uma identificação perversa com seu pai, Anselme Jarry, figura ausente no ambiente familiar. Em 1879, quando Jarry tinha seis anos de idade, sua mãe abandonara o marido que estava endividado e fora morar com os dois filhos (Jarry e sua irmã) na casa do pai, um juiz de paz aposentado. Nos poucos momentos em que a família se reunia, durante as férias, não havia qualquer traço de união entre eles e a figura paterna, que não suscitava nenhuma admiração, pois era vista pelos seus como um pobre homem que não tivera êxito na vida. Jarry, que sempre mantivera uma relação estranha com o pai, não hesitava, desde criança, em demonstrar sua superioridade diante dele. Era desobediente, de personalidade forte, e respondia apenas à autoridade da mãe.

A designação "pai", figura que gera, que cria, que protege, que educa, ganha um outro sentido, talvez, para o jovem Jarry. A falta de admiração por essa figura, negativizada também em função do contato com seu professor Félix Hébert, fazem dessa designação, que deveria associar-se à ideia de autoridade e educação, uma fonte de revolta e derrisão e um reservatório de todos os vícios existentes no mundo.

Quando um autor cria um personagem, sua intenção ao realizar esse ato, na maioria da vezes, é livrar-se dele, como algo que o persegue incessantemente em sua imaginação e exige ser materializado, como bem ilustrara Luigi Pirandello. Foi provavelmente essa "necessidade interior de autodefesa" (CHAUVEAU, 1932, p. 96) que fez com que Jarry criasse essa figura, um misto de pai e professor, que tinha a capacidade de causar nele o mais profundo desgosto. Mas, ao invés de libertar-se dessa criação, que mesmo materializada não o abandonava, deixou-se engolir por ela.

Adotou atitudes extravagantes, como andar armado para assustar as pessoas, criar situações e frases de efeito pelo simples prazer de escandalizar, e vestir-se de forma nada convencional. Diversas histórias retratam situações insólitas do autor/personagem *Alfred Ubu*. Uma delas é contada por sua amiga Marguerite Eymery Vallette Rachilde. Em uma ocasião, quando Jarry divertia-se brincando com seu revólver, recebeu a visita de uma vizinha desesperada, que temia que os disparos intempestivos matassem seus filhos. Ao ouvir os apelos da mãe, serenamente, respondeu: "Ma-da-me, se essa infelicidade acontecer, nós faremos outros!" (RACHILDE apud LEVESQUE, 1973, p.62). A mulher deixou o recinto apavorada e nunca mais foi vista. Em uma noite, quando estava em um café, uma gravata de um frequentador desagradou Jarry. Ele sacou seu revólver, apontou para o objeto de seu descontentamento e atirou. A bala atingiu um espelho que estava no fundo do salão. Em



Cartaz da estreia de *Ubu Rei.*

meio a confusão que se estabeleceu, Jarry tornou a sentar-se e virou-se para uma mulher que estava perto dele e disse sarcasticamente: "Agora, que o espelho quebrou, conversemos..." (LOT apud LEVESQUE, 1973, p.63). Guillaume Apollinaire, que conheceu Jarry em um dos serões do jornal *La Plume,* relembra outras três situações inusitadas. Por volta de quatro horas da manhã, os dois caminhavam sozinhos pelas ruas de Paris, quando um homem aproximou-se e pediu uma informação. No mesmo instante, Jarry sacou um revólver e mandou que o transeunte recuasse seis passos. Só depois deu a informação. Em uma outra ocasião, num bar, enquanto contava histórias fantasiosas que aterrorizavam alguns frequentadores, agitava seu revólver e fazia com que todos recuassem, ou deixassem o estabelecimento. E ele confessava sentir prazer em fazer isso, "aterrorizar os filisteus" (APOLLINAIRE, 1987, p. 8). Na mesma noite, subiu no segundo andar do bonde que o conduziria a Saint-Germain-des-Prés e despediu-se de Apollinaire agitando seu revólver. Em um jantar, alguns meses depois desse incidente, as atitudes intempestivas de Jarry continuavam a impressionar seu colega. Como já estava bêbado, quebrou a murros pratos virados sobre a mesa de jantar, para demonstrar sua força e expulsou um dos convidados da sala. Após alguns minutos esse convidado voltou e foi recebido a tiro de revólver, mas a bala não atingiu seu alvo, indo alojar-se em uma cortina. Jarry teve que ser agarrado e desarmado por alguns homens presentes. Já na rua, Apollinaire relata que Jarry, com a voz de Pai Ubu disse: "Não é que foi belo como literatura? Mas esqueci de pagar as despesas" (p. 9).

Essa frase dita por Jarry e o tom de voz utilizado para pronunciá-la são bastante reveladores do tipo de jogo que se estabeleceu entre criador e criatura. A aproximação com Pai Ubu e sua efetiva transformação em personagem concretizava-se a partir dessas atitudes impulsivamente violentas e da adoção de um falar que consistia em pronunciar todas as sílabas das palavras de forma pontuada e destacada, utilizando-se de uma "voz sem timbre, sem calor, sem entonação, sem relevo" (GIDE apud CHAUVEAU, 1932, p. 98). Além disso, Jarry, assim como o personagem, que imitava o modo de falar dos soberanos, prelados e alguns bobos, falava na primeira pessoa do plural e inventava palavras estranhas e adulterava outras tantas.

André Breton, em sua *Antologia do Humor Negro,* debruçou-se sobre a identificação entre *Jarry* e *Pai Ubu*, que rompia com uma diferenciação entre autor e personagem, vista durante muito tempo como necessária. Fala sobre os hábitos excêntricos de Jarry de percorrer Paris em sua bicicleta carregando dois revólveres, de pintar as mãos e o rosto de verde, de desenhar uma gravata no peito da camisa,

do uso da voz especial em tom monocórdio, e do linguajar pseudo-aristocrático. Na verdade, pode-se afirmar que trata-se, aqui, de um comportamento performático. Como já mencionado, Jarry passou a experimentar dentro da realidade suas fantasias e devaneios artísticos, o que despertou o interesse de alguns e a repulsa de tantos outros. Para Breton, por exemplo, a aliança inseparável entre Jarry e seu revólver, seria a chave central para a compreensão do pensamento desse performer. Representaria a união paradoxal entre o mundo exterior e o mundo interior. Pode-se dizer que esse objeto seria o símbolo de sua postura derrisória em relação à vida e à realidade e seu elo de ligação com *Pai Ubu,* que funcionava como uma espécie de detonador da personalidade de Jarry.

É sob esse ponto de vista - *Pai Ubu* como mecanismo detonador da personalidade - que pode-se compreender como Breton aproxima-se desse personagem. Para entendê-lo como criação, ele toma como ponto de partida o termo humor que "representa uma desforra do princípio do prazer, ligado ao superego, sobre o princípio da realidade, ligado ao ego, quando este último encontra-se em posição instável" (BRETON, 1972, p. 219). *Pai Ubu*, em sua visão, é a "encarnação magistral do id nietzschiano-freudiano,[8] que designa o conjunto de potências desconhecidas, inconscientes, rechaçadas, das quais o ego é apenas uma emanação permitida, subordinada em tudo à prudência" (NIETZSCHE, 2005, p. 24). Sendo o *ego*, apenas uma camada superficial que recobre o id da mesma maneira que o "disco germinal recobre o ovo". *Pai Ubu* é o triunfo do instinto, e em seu nome o *id*, totalmente amoral, se arroja e é promovido à suprema potência, liquidando qualquer sentimento nobre, culpa e noção de dependência social.

Esse processo de afastar-se da realidade alcançou um nível tão elevado na vida de Jarry, que o autor passou a escrever na primeira pessoa do plural em cartas endereçadas a amigos, assim como Pai Ubu falava. Em uma de suas últimas cartas, escrita perto de sua morte, endereçada a Marguerite Eymery Vallette Rachilde, Jarry despede-se da amiga e, ao mesmo tempo, de sua identidade artificial, utilizando-se da terceira pessoa do singular ao falar de *Pai Ubu.*

> Senhora Rachilde,
> O Pai Ubu, dessa vez, não escreve com febre (isso começa como um testamento, é fato, aliás). Eu penso que a senhora compreendeu agora, ele não morre (perdão, a palavra escapou) de garrafas e outras orgias... Ele vai esgotar-se, simplesmente. [...] Ele vai parar como um motor exausto... [...] O Pai Ubu fez sua barba, preparou uma camisa malva,[9] por acaso. Ele desaparecerá dentro das cores do Mercure... e irá soltar as amarras, repleto sempre de uma insaciável curiosidade. Ele tem a intuição de que isso acontecerá essa noite às cinco horas... Se ele está enganado, será ridículo, é tudo. Os que retornam são sempre ridículos. Lá em cima, o Pai Ubu, que não roubou seu repouso, vai tentar dormir. Ele crê que o cérebro na decomposição funciona além da morte e que são esses sonhos, o Paraíso... O Pai Ubu, sob essas condições [...] vai, talvez, dormir para sempre.
>
> ALFRED JARRY

É Gabriel Brunet, em um artigo publicado no *Mercure de France* do dia 1° de fevereiro de 1933, quem resume de forma exemplar a vida de Jarry e sua relação com *Pai Ubu*. Segundo ele, a vida de Jarry fora conduzida por um pensamento filosófico, onde o artista ofereceu-se como "hóstia à derrisão e à absurdidade do mundo." Compara essa vida a uma espécie de epopeia humorística e irônica, onde até mesmo o ato de destruir-se e a aproximação da morte são tratados de forma artificial e construída. Como objetos de arte. Para Brunet, o que Jarry experimentou traz um ensinamento: "todo homem pode ridicularizar a crueldade e estupidez do universo fazendo de sua própria vida um poema incoerente e absurdo" (BRUNET apud LEVESQUE, 1973, p. 64).

REFERÊNCIAS

ABIRACHED, Robert. **La crise du personnage dans le théâtre moderne**. Paris: Éditions Gallimard,1994.

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Formas Animadas: máscaras, bonecos, objetos.** São Paulo: EDUSP, 1993.

APOLLINAIRE, Guillaume. Alfred Jarry Morto. In: JARRY, Alfred. **Ubu Rei.** Tradução de Theodemiro Tostes. Porto Alegre: L&PM, 1987.

ARNAULD, Nöel. **Alfred Jarry: d'Ubu Roi au Docteur Faustroll.** Collection les vies perpendiculaires. Paris: La Table ronde, 1974.

BÉHAR, Henri. **Les cultures de Jarry.** Paris: Presses Universitaires de France, 1988.

BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques. **Estética Teatral. Textos de Platão a Brecht.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

BRETON, André. **Antologie de l'Humor Noir.** Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1972.

CHAUVEAU, Paul. **Alfred Jarry ou la Naissance, la Vie e la Mort du Pére Ubu.** Paris: Mercure de France, 1932.

JARRY, Alfred. **Tout Ubu.** Paris: Librarie Général Française, 1962.

KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco: configuração na pintura e na literatura.** Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

LEVESQUE, Jacques Henry. **Alfred Jarry.** Paris: Éditions Seghers, 1973.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Visão Dionisíaca do Mundo.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PLASSARD, Didier. **L'acteur em effigie: figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avants-gardes historiques.** Lausanne: Editions L'Âge d'Homme, 1992.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral: 1880-1980.** Tradução e Apresentação, Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SHATTUCK, Roger. **The Banquet Years: The Origins of the Avant Garde in France, 1885 to World War I: Alfred Jarry, Henry Rousseau, Erik Satie and Guillaume Apollinaire.** Random House, 1979.

VACCARI, Eduardo. **O processo de ingestão e síntese na construção do personagem Pai Ubu.** Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Gradução em Teatro, 2008.

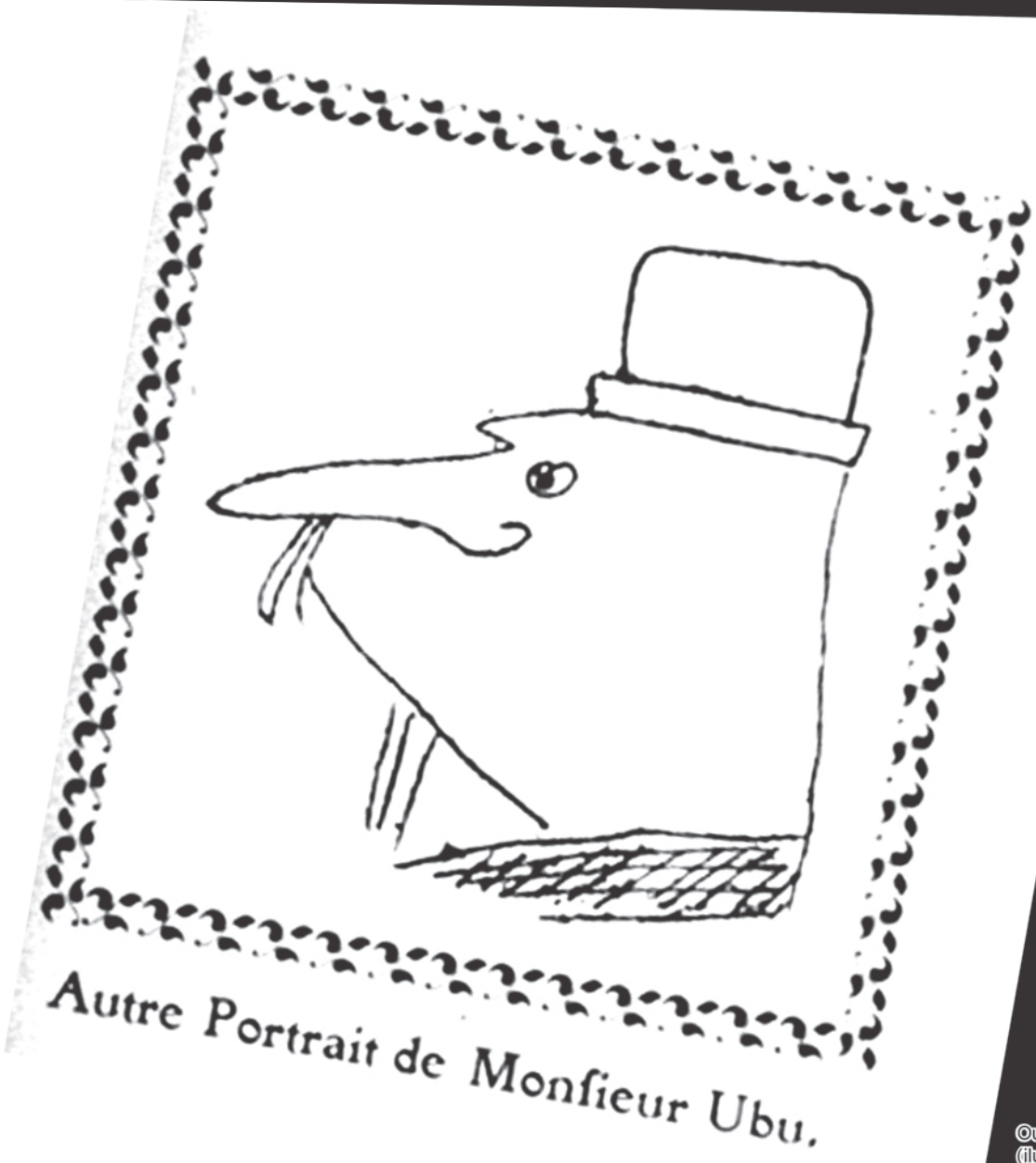
ZAMORA, Juan Guerrero. Alfred Jarry, el gran injusticiado. In: ZAMORA, Juan Guerrero. **Historia del Teatro Contemporáneo.** Barcelona: Juan Flora, 1961.

[8] Nietzsche escrevera em junho-agosto de 1870 *A Visão Dionisíaca do Mundo* e dois anos depois *O Nascimento da Tragédia* onde essa visão artística do mundo aparece como base deste pensamento posterior. Alfred Jarry manteve contato com a obra de Nietzsche através do professor Bourdon, que desde 1889 explicava o filósofo alemão a seus alunos, mesmo antes de ser traduzido para o francês. Para Nietzsche o sobrenatural irracional de Dioniso atinge o homem no estado de e*mbriaguez, de arrebatamento*, onde o subjetivismo desaparece por completo para dar lugar ao "poder irruptivo do humano-geral, do natural-universal" (NIETZSCHE, 2005, p. 8). Nesse estado dionisíaco há a "aniquilação de barreiras e limites habituais da existência" e uma reconciliação com a natureza. (NIETZSCHE, 2005, p. 24).

[9] Cor das páginas do jornal Mercure de France.

OS CINCO CICLOS DE PAI UBU POR ALFRED JARRY

Marta Haas[1]



Outro retrato do Sr. Ubu (ilustração de Alfred Jarry).

[1] Marta Haas é atuadora do Ói Nóis Aqui Traveiz, doutora em Educação (UFRGS) e em Langues, littératures et civilisations romanes (Universidade Paris Nanterre).

Véritable portrait de Monſieur Ubu.

Alfred Jarry nasceu em 1873 em Laval, na Bretanha, onde seu pai era comerciante. Logo em seguida seus pais se separaram e sua mãe mudou-se para a casa do seu pai em Saint-Brieuc com os dois filhos: Alfred e sua irmã mais velha, Charlotte. Em 1878 mudaram-se para Rennes, onde Alfred continuou seus estudos no liceu. Lá ele conheceu o famoso professor de física Félix Hébert, apelidado de *pai Heb (père Heb)* ou *pai Ébé (père Ébé),* alvo de várias gerações de estudantes do colégio, que criaram textos contando suas aventuras imaginárias e ridículas, parodiando histórias clássicas. Os irmãos Morin, em particular, contribuíram para a elaboração desta epopeia coletiva. Jarry leu estes textos e encenou um deles, *Os Poloneses (Les Polonais)* – um rascunho do futuro Ubu Rei – em 1888, num teatro de marionetes familiar, o *Teatro de Phynanças (Théâtre Des Phynances).* A própria irmã de Jarry, Charlotte, confeccionou o boneco de Ubu

Em 1891, Alfred Jarry entrou no Liceu Henri IV em Paris, onde foi aluno de Henri Bergson, para se preparar para o exame de ingresso na École normale supérieure, mas foi reprovado três vezes seguidas. Ele frequentou a Sorbonne de longe, onde também foi reprovado para o curso de literatura em 1894. Nesta época, ele perdeu seus pais: sua mãe morreu em 1893 e seu pai em 1895. Jarry foi chamado para prestar o serviço militar em Laval em novembro de 1894. Ele deveria cumprir três anos de serviço, mas foi dispensado em dezembro de 1895, sendo reformado por motivos de saúde (pedras na vesícula biliar). Esta experiência o inspirou a escrever *Les jours et les nuits,* um romance sobre um desertor, publicado em 1897. Segundo Otto Maria Carpeaux, o romance é um "quadro repugnante de gente brutalizada, dir-se-ia bestial e estupidificada pelo treinamento militar. Logicamente, o personagem 'heroico' do romance é Sengle, o desertor" (CARPEAUX, 2021, p. 186).

Alfred Jarry dedicou-se aos círculos literários simbolistas e contribuiu com as revistas *Revue Blanche* e *Mercure de France.* Tornou-se muito próximo da equipe do *Mercure de France,* que girava em torno da escritora Rachilde e seu marido Alfred Vallette, que acabaram se tornando amigos muito próximos de Jarry. Eles lhe introduziram nos encontros que aconteciam na casa de Stéphane Mallarmé, os famosos *Mardis de la rue de Rome* (terças na rua de Roma). Remy de Gourmont, que também pertenceu à equipe do *Mercure de France,* teve grande influência sobre Jarry e fundou com ele a revista de arte *L'Ymagier,* que teve sete edições. Em 1894, Jarry publicou *Minutes de sable mémorial,* uma coleção de textos em verso e prosa, pela *Mercure de France.* Um dos textos dessa coleção, *Guignol,* apresenta o Pai Ubu em diálogo com Achras. Em 1895, publicou *César-Anticristo (César-Antéchrist),* no qual Ubu aparece mais uma vez.

Em 1962, quando foi lançada uma edição de livro de bolso dedicada inteiramente ao Pai Ubu, intitulada *Tout Ubu (Todo Ubu),* o editor Maurice Saillet organizou as obras em cinco ciclos ou partes. Essa divisão nos permite compreender diferentes fases de Jarry e seu duplo, Pai Ubu.

Primeiro ciclo: Ubu Rei (Ubu Roi)

Jarry publicou *Ubu Rei* em junho de 1896. Se a origem do personagem de Ubu é Monsieur Hébert, o professor de física do Liceu de Rennes, sua inspiração é, de fato, parafraseando Jarry, todo o absurdo do mundo. A história de *Ubu Rei* pode ser resumida da seguinte forma: Pai Ubu, que já foi rei de Aragão, agora é capitão dos dragões, um oficial de confiança do rei da Polônia, Venceslau. Mãe Ubu – como uma Lady MacBeth de Shakespeare – aspira ao trono e incentiva seu marido à traição mostrando os benefícios de ser um governante. Pai Ubu é persuadido e conspira com o capitão Bordadura (Bordure). Na noite anterior à revista do exército, a rainha Rosamunda tem um sonho premonitório e tenta dissuadir o rei de ir, mas ele vai de qualquer forma, levando dois de seus filhos com ele. O terceiro e mais jovem, Bugrelau (Bougrelas), é proibido de ir porque insultou Ubu. Durante a revista, Pai Ubu e Bordadura cometem seu crime, matando o rei e seus dois filhos mais velhos. Rosamunda e seu filho Bugrelau fogem, mas a rainha morre de desgosto.

Uma vez no trono, Ubu é extremamente cruel e ganancioso. Ele mandou matar – jogando para o alçapão – todos os nobres, magistrados e financistas. Estabeleceu uma série de novos impostos ao povo, que ele passou a cobrar pessoalmente, para garantir que não fosse roubado. Bordadura, preso imediatamente após a coroação, escapa e busca a ajuda do czar russo, Alexis, contra Ubu. O czar envia seu exército e Ubu tem que lutar. Enquanto ele está na guerra, Mãe Ubu tenta roubar o tesouro dos reis da Polônia, mas é expulsa do trono pelos poloneses e tem que fugir. Mãe Ubu e Pai Ubu, ambos derrotados, se encontram em uma caverna. Rodeados pelo exército russo, fogem junto com os capangas de Ubu. No fim, se encontram em um barco que ruma com destino à França.

Em 1896 Jarry se tornou uma espécie de secretário do Théâtre de l'Oeuvre e ficou amigo de seu administrador, Lugné-Poe, conseguindo que sua peça fosse encenada em 9 e 10 de dezembro de 1896 (ensaio geral e estreia), únicas datas em que o ator Firmin Gémier foi liberado da companhia Théâtre de L'Odéon, na qual trabalhava. Ubu Rei desafiou o teatro clássico e sua linguagem desde a primeira palavra: *Merdre!* A apresentação foi um escândalo e garantiu a fama do autor. Gémier narra esse acontecimento em uma entrevista para conduzida por Roger Valbelle em 1921:

Marionetes criadas por Alfred Jarry e Pierre Bonnard para a versão no Théâtre des Pantins (1898).

> Lembro que estávamos com pressa e não tivemos tempo de ensaiar. O único cenário era um salão virado às avessas, barroco, e tudo era deixado à imaginação do público. Um de nossos amigos, Tinbo, apelidado assim porque trabalhava no anuário Bottin, entrava com cartazes para situar as cenas.
> Jarry havia insistido em abrir com uma apresentação para explicar a peça. Vestia uma roupa improvável: camisa branca com peitilho, gravata grande estilo lavallière, as mechas de cabelo caindo sobre a testa. Seu rosto estava todo branco de pó de arroz, ele parecia um Pierrot faminto. Tinha adotado o sotaque de Ubu, um sotaque das marionetes de Lyon, mas sob esse disfarce escondia muita emoção, muito nervosismo e timidez. O público não conseguiu ouvir uma palavra de toda a sua fala. [...]
> Você sabe qual é a primeira palavra da peça: ela foi bem recebida. A cena do jantar divertiu o público. Todo mundo ria. Algumas risadas eram constrangidas, outras rendiam aplausos abertos, enfim, ria-se bastante. As cenas do mensageiro, da casa de Ubu, do palácio do rei, da cerimônia do exército, a do massacre, a da caverna com a aparição das sombras, a dos nobres e financistas na grande sala do palácio foram muito bem, isto é, na medida do possível. Mas a hostilidade estourou de uma vez na cena que se passa nas catacumbas de Torun. Você lembra que o pai Ubu, rei havia cinco dias, vai ver o capitão Bostadura, que ele mantinha preso. Para substituir a porta da prisão, um ator ficava em pé com o braço esquerdo esticado. Eu botava a chave na mão dele como se fosse uma fechadura. Ele fazia o barulho da cavilha, cric-crac, e virava o braço como se abrisse a porta. Neste momento, o público, certamente achando que a piada já tinha durado o suficiente, começou a gritar, a esbravejar: de todos os lados chegavam gritos, xingamentos, vaias e outros barulhos; enfim, de várias maneiras, um protesto que eu nunca tinha ouvido igual. Aquilo ia muito além de toda minha experiência até então – experiência que eu tinha conquistado com peças de vanguarda sempre mal recebidas, porém nunca com a sensação de que o público pode simplesmente parar uma apresentação (GÉMIER, 2021, p. 141-145).

Jarry teorizou sobre os princípios teatrais que utilizou em *Ubu Rei* no artigo intitulado *De l'inutilité du théâtre au théâtre (Da inutilidade do teatro no teatro)*, publicado três meses antes da estreia, em setembro de 1896, no *Mercure* de *France.* Nele, ele explica que o teatro não deve tentar imitar a realidade, que o cenário deve ser intemporal, que o personagem não deve assemelhar-se a um ser vivo real, mas ser uma síntese de personagens diferentes. Toda a psicologia deveria ser esvaziada, deixando apenas os impulsos brutos: ambição, ganância, covardia. De fato, Jarry buscava um ator de marionetes, com o uso de máscara, voz fabricada e gestos universais:

> Exemplo de gesto universal: a marionete testemunha seu estupor, recuando com violência e batendo o crânio contra os bastidores. [...] E é evidente que o ator deve ter uma voz especial, que é a voz do papel, como se a cavidade da boca da máscara só pudesse emitir o que a máscara diria, se os músculos de seus lábios fossem maleáveis. E é melhor que eles não sejam maleáveis, e que o fluxo em toda a peça seja monótono (JARRY, 1965, p. 143, tradução minha).

A peça, no entanto, foi um fracasso comercial. Pouco tempo depois da estreia, em janeiro de 1897, reagindo às diversas críticas de *Ubu Rei,* Jarry publica *Questions de théâtre (Questões de teatro),* no qual afirma:

Jarry manipulando a marionete de Ubu (desenho de Emile Couturier).

> E então, por que o público, iletrado por definição, tenta fazer citações e comparações? Ele criticou *Ubu Rei* por ser uma imitação grosseira de Shakespeare e Rabelais, porque "o cenário é economicamente substituído por um letreiro" e uma certa palavra é repetida. Não se deve esquecer que está bastante provado hoje que jamais, pelo menos no tempo de Shakespeare, seus dramas foram apresentados de outra forma que não num palco relativamente aperfeiçoado e com cenário (JARRY, 1965, p. 152-153, tradução minha).

Alfred Jarry inventou uma nova forma artística, subvertendo a linguagem ao usar a paródia, o escárnio, o deboche e o absurdo. Ele foi precursor do teatro de vanguarda do século 20 e pode ser situado na encruzilhada de vários movimentos no teatro. Ubu Rei foi apresentado no Théâtre de l'Oeuvre, fundado por Lugné-Poe para realizar obras simbólistas. Lugné-Poe foi o primeiro a encenar *Pelléas et Mélisandre,* de Maurice Maeterlinck, em 1893. O simbolismo, movimento que teve seu auge entre 1886 e 1900, surgiu após o fim do romantismo e antes do surrealismo, opondo-se ao naturalismo, movimento do qual foi contemporâneo. O simbolismo se baseia no símbolo, no sonho, e opõe-se à realidade. O teatro simbolista rejeitou a teatralidade do século XIX, mas impôs outras restrições: recitação mais que ação, dicção impessoal com um tom monótono, atores congelados, iluminação pálida. Jarry pode ser situado no extremo do simbolismo.

Ubu Rei é simbolista por causa do irrealismo dos cenários, do enredo e dos personagens, do fato de não estar situado na realidade e na história. Porém, a tudo isso ele acrescenta a linguagem grosseira, a farsa e os risos. Pode-se dizer, portanto, que Jarry está na fronteira entre o simbolismo e o surrealismo. O surrealismo foi um movimento que se interessou pelo inconsciente, por meio de práticas como a escrita automática. Dar voz ao imaginário enterrado sob a consciência é mais importante do que produzir belos textos. Breton, Artaud e Vitrac foram surrealistas que consideravam Jarry seu precursor. Em 1926, Antonin Artaud, Roger Vitrac e Robert Aron fundaram o Théâtre Alfred Jarry em homenagem ao mestre da patafísica. Lá fizeram algumas apresentações entre 1927 e 1929 para um pequeno grupo de intelectuais. Era um teatro experimental, do qual atores e espectadores não saíam incólumes.

Em janeiro de 1898 foi apresentada uma versão de *Ubu Rei* em marionetes, no recém fundado Théâtre des Pantins. Dessa vez, a palavra de abertura do espetáculo foi substituída por *"dre"* (KOR, 2019, p. 183). Louise France, que interpretou o papel de Mãe Ubu em 1896, emprestou mais uma vez sua voz à esposa de Ubu. Jarry, além de ter confeccionado o boneco de Ubu, lhe manipula e dá voz. As demais marionetes foram confeccionadas por Pierre Bonnard, que já havia colaborado como pintor do cenário da versão apresentada no Théâtre de l'Oeuvre.

Firmin Gémier como Pai Ubu (na versão de 1908, após a morte de Jarry)

Segundo ciclo: *Ubu Cornudo (Ubu cocu)*

Ubu Cornudo foi publicado postumamente em 1944 e é a peça mais próxima das fontes de Rennes. Versões anteriores já haviam sido escritas por Jarry: *Onésime* em 1889, que se tornou *Les Polyèdres.* O começo da peça dá o tom do que será toda a obra: o absurdo, o real empurrado a tal extremo que é distorcido.

> **Achras:** Mas é que, veja bem, não tenho razão para não estar satisfeito com os meus poliedros: fazem filhos a cada seis semanas, são piores que coelhos. E é bem verdade que os poliedros regulares são os mais fiéis e os mais afeiçoados ao seu mestre; só que o Icosaedro revoltou-se essa manhã e fui forçado, veja bem, a dar-lhe um bofetão em cada uma das faces. E com isso nos entendemos. E o meu tratado, veja bem, sobre os costumes dos poliedros se avança: só falta fazer vinte e cinco volumes (JARRY, 1965, p. 201, tradução minha).

"Não teremos demolido tudo se não demolirmos nem mesmo as ruínas!"

A história é simples. Doutor em Patafísica, ex-rei da Polônia, Pai Ubu se muda com Mãe Ubu para uma casa em Paris, mas é preciso despejar o seu proprietário, Achras, um cientista e criador de poliedros. Ele acaba empalando Achras, já que ele se recusa a deixar o local, apesar das exigências do novo inquilino. Ubu decide consultar sua Consciência, que fica guardada em uma mala empoeirada e cheia de teias de aranha. A consciência lhe adverte de que seria um crime odioso intimidar um homem fraco e inofensivo. Ubu então decide: "Mataremos o Senhor Achras, como não há nenhum perigo, e lhe consultaremos com mais frequência, pois você sabe dar conselhos melhor do que acreditávamos" (JARRY, 1965, p. 206, tradução minha). Essa ação acaba revoltando a sua Consciência, que resgata Achras. Juntos tramam uma armadilha contra Pai Ubu, mas ele acaba se safando.

Ubu descobre que sua esposa – Mãe Ubu, já conhecida por sua infidelidade – lhe trai com Memnon, uma múmia do Egito. Decide, então, que vai vingar-se do rival. Mãe Ubu e Memnon se escondem no mesmo orifício em que está a Consciência. Trata-se de um buraco no cenário, com formato anal, rodeado por duas solas de pedra que fazem alusão a uma bunda. Quando Pai Ubu se senta sobre a patente, ela desaba com seu peso. Graças ao princípio de Arquimedes, Pai Ubu submerge como um barril vazio.

O quinto ato, muito breve, revela outro rival de Ubu: Rabonado (Rebontier) que, de acordo com o marido ferido, vem a sua casa para por-lhe cornos e "confunde nossa virtuosa esposa com um penico" (Jarry, 1965, p. 242, tradução minha). Os empaladores (Palotins) – capangas de Ubu – lhe espancam, seviciam e descerebram, mas ele consegue escapar. A peça, sem coerência interna nem lógica, poderia continuar indefinidamente, mas Jarry leva a sucessão de cenas curtas a um fim abrupto. O próprio Ubu declara que a peça já durou bastante tempo, quando um sinal sonoro, como o que anuncia a chegada de um trem, precipita a entrada de um crocodilo bufando. Enquanto Pai Ubu e sua Consciência divergem sobre a natureza do animal (passarinho, serpente, baleia), Achras – como um bom cientista – conclui que "uma coisa é certa, veja bem, isso não é um poliedro" (Jarry, 1965, p. 246, tradução minha).

Terceiro ciclo: *Ubu Acorrentado (Ubu enchaîné)*

Ubu Acorrentado foi escrito em 1899 e publicado pela primeira vez em 1900, na *Revue blanche.* Ele só foi representado em 1937. É um drama em cinco atos e, de certa forma, um *Ubu Rei* ao contrário: Pai Ubu, depois de passar pela experiência de ser rei da Polônia, está determinado a se tornar um escravo na terra da liberdade, igualdade e fraternidade. Se *Ubu Rei* é sobre o poder, *Ubu Acorrentado* é sobre a escravidão. De um lado o gancho das finanças, do outro os grilhões. Da mesma forma que o título de *Ubu Rei* faz referência a Édipo Rei de Sófocles, *Ubu Acorrentado* é uma referência irônica a *Prometeu Acorrentado* de Ésquilo. Porém, se Prometeu está acorrentado por querer libertar a humanidade, Ubu pretende explorar sua escravidão para abolir a liberdade.

A peça *Ubu Acorrentado* é toda construída em contraposição a *Ubu Rei,* como se levasse os gestos ubuescos ao outro extremo de uma balança. O tema da peça é explicado pelo próprio Pai Ubu antes mesmo do seu início: "Não teremos demolido tudo se não demolirmos nem mesmo as ruínas! Mas não vejo outro modo de equilibrar as ruínas que lhes equilibrando com edifícios bonitos e bem ordenados" (JARRY, 1965, p. 269, tradução minha). Jarry faz referência ao que existe antes da peça, aos outros Ubus. Demolir as ruínas, então, significa destruir *Ubu Rei,* para a construção de um novo edifício, *Ubu Acorrentado.* A história começa com a palavra que não é mais dita, *Merdre!,* pois, segundo o protagonista, trouxe demasiados dissabores. E pode ser compreendida e resumida a partir das primeiras falas:

> **Pai Ubu:** [...] Como estamos no país onde a liberdade é igual à fraternidade, o que só pode ser comparado à igualdade da legalidade, e como não sou capaz de fazer o que todos fazem, e não me importo em ser igual a todos, já que acabarei matando todos os outros, vou me tornar escravo. Mãe Ubu!
> **Mãe Ubu:** Escravo! Mas você é muito gordo, Pai Ubu!
> **Pai Ubu:** Eu farei melhor o trabalho pesado (JARRY, 1965, p. 273, tradução minha).

E em apenas uma fala, toda o ideal da revolução francesa é jogado longe por Pai Ubu. Algumas passagens de *Ubu Acorrentado* são hilariantes (e, às vezes, apesar de inverossímeis, alguns episódios são assustadoramente parecidos com a nossa realidade). Casas são destruídas para dar lugar às prisões, velhinhas solteironas reclamam dos presos que vivem confortavelmente às custas do Estado. Os condenados ao trabalho forçado lutam, sob a liderança de Ubu, por sua escravidão. Os homens livres que, sob a liderança de Mijamansinho (Pissedoux), decidem massacrar a liberdade: "[...] nós somos livres para fazer o que quisermos, até mesmo para obedecer; nós somos livres para ir onde quisermos, até mesmo para a prisão! A liberdade é escravidão! [...] invadiremos as prisões, e suprimiremos a liberdade!" (JARRY, 1965, p. 273, tradução minha).

No fim, os homens livres correm agrilhoados em direção ao trabalho forçado nas galés turcas. Quando estão

todos instalados nas galés e Pai Ubu lhes observa a remar, Mãe Ubu comenta: "Não te saíste muito bem como escravo: ninguém quer ser o teu senhor". Pai Ubu, por sua vez, retruca: "O quê? Mas eu ainda quero! Começo a constatar que a minha pança é maior que toda a terra e mais digna de que eu me ocupe dela. A partir de agora, é a ela que sirvo" (JARRY, 1965, p. 334, tradução minha).

Para Claude Schumacher (1984), o significado de *Ubu Acorrentado* só pode ser elucidado em comparação com o *Ubu Rei.* Ele retoma alguns críticos, para os quais *Ubu Rei* era abstrato no significado, com a abstração típica da adolescência. Em oposição a esse entendimento, ele lembra do texto Questions de Théâtre, escrito por Jarry pouco tempo depois da estreia de Ubu Rei no Théâtre de l'Oeuvre:

> Eu queria que, quando a cortina fosse levantada, o palco fosse como o espelho [...], onde o homem perverso se vê com os chifres de um touro e o corpo de um dragão, de acordo com o exagero de seus vícios; e não é surpreendente que o público tenha ficado atordoado com a visão de seu duplo ignóbil, que ainda não lhe havia sido totalmente apresentada (JARRY, 1965, p. 153, tradução minha).

Segundo Schumacher (1984, p. 91, tradução minha), "[...] não há nada de abstrato aqui. Jarry chicoteia contra o odiado burguês. *Ubu Acorrentado,* longe de estar aberto a uma variedade de interpretações 'abstratas', aponta claramente para uma condenação do egoísmo, ganância, crueldade e estupidez. A ambiguidade é impossível". O autor observa que a estupidez de Ubu é enfatizada até a última linha da peça, fazendo eco a *Ubu Rei,* quando ele acalma Mãe Ubu e afirma que ela não deve se preocupar com o lugar para onde estão sendo levados, pois certamente esse lugar lhes será digno, já que estão sendo conduzidos num navio trireme com quatro fileiras de remos.

Quarto ciclo: *Os almanaques do Pai Ubu (Les Almanachs du père Ubu)*

Dois anos após a estreia de Ubu Rei nos palcos de Paris, Jarry publicou o Almanaque ilustrado do Pai Ubu (Janeiro, Fevereiro e Março de 1899). Dessa vez, Pai Ubu não aparece como rei da Polônia, mas como um repórter, fazendo crônicas e comentando os eventos da Belle Époque de Paris. Pouco mais de dois anos depois, em janeiro de 1901, foi publicado um segundo almanaque, o Almanaque ilustrado do Pai Ubu (século XX). O Almanaque permitiu que o personagem de Ubu se envolvesse com a cultura contemporânea, saindo do universo atemporal de Ubu Rei para mergulhar no presente.

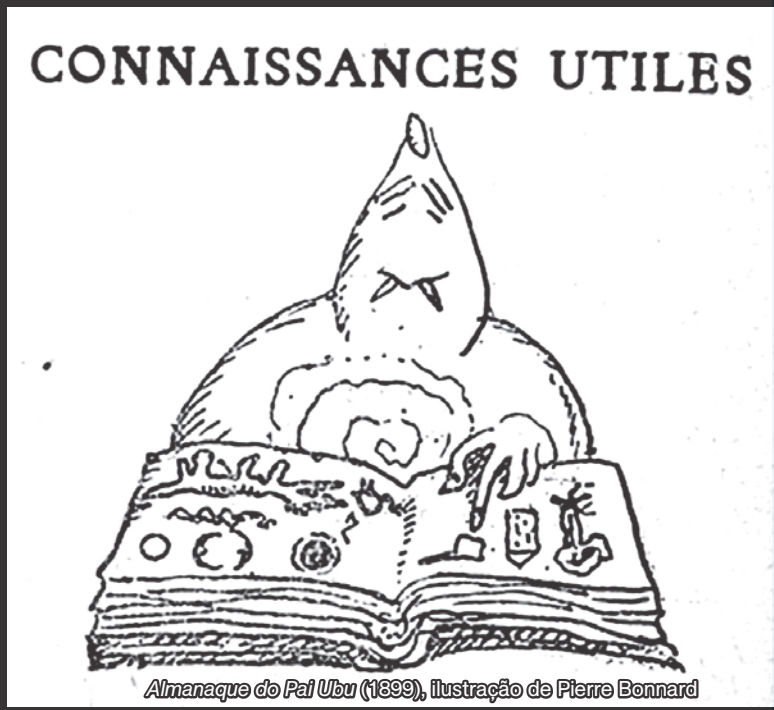
Para Marieke Dubbelboer (2008), o efeito dessa representação é duplo. Em primeiro lugar, a representação de notícias e eventos contemporâneos é desafiante. Os textos transmitem as distintas vozes presentes na sociedade e na imprensa, mas de forma crítica, humorística e paradoxal, negociando as diversas posições e discursos. Em segundo lugar, a complexidade da sociedade contemporânea e do mundo dos jornais desafiam a forma literária e a linguagem, resultando em uma estética de colagem, fragmentação e heterogeneidade.

O gênero do almanaque remonta à antiga cultura oriental e antecede a imprensa de Gutenberg. Foi trazido para a Europa no século XV e durante os séculos XVI e XVII tornou-se se cada vez mais popular, graças aos astrólogos árabes. O termo almanaque deriva de al-manakh, referindo-se ao local onde os árabes nômades se reuniam para orar e relatar as experiências de viagens ou notícias de outras terras. Foi durante muito tempo a única publicação não religiosa impressa em larga escala. Era um gênero muito heterogêneo, uma espécie de manual que fornecia conhecimentos úteis como previsões meteorológicas, datas de feiras e mercados, eventos históricos importantes, dicas práticas para a vida cotidiana e conselhos em matéria moral. Segundo Dubbelboer (2008, p. 129, tradução minha), "devido ao seu amplo impacto, os almanaques logo se tornaram instrumentos de propaganda social e política. O gênero almanaque é assim um excelente instrumento para Ubu ventilar sua visão de mundo".

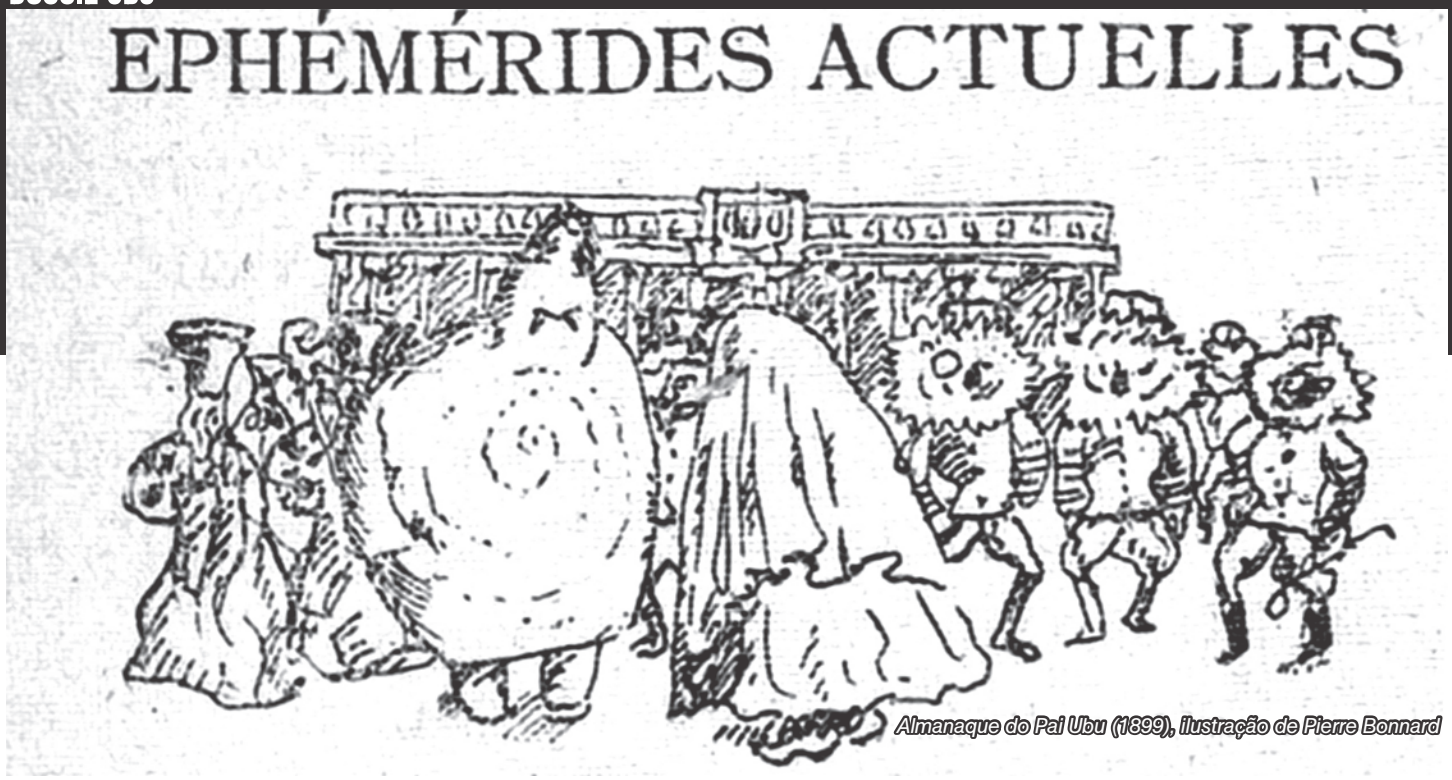
***A Ilha do Diabo (L'Île du Diable),* peça do *Almanaque do Pai Ubu* de 1899**

A *Ilha do Diabo* é uma peça curtíssima, que retrata o caso Dreyfus *(l'affaire Dreyfus)* no universo ubuesco, mostrando um Capitão Bordadura (Capitaine Bordure) inocente, condenado pela justiça e pelo exército, que acaba sendo descerebrado pelos capangas de Pai Ubu. Trata-se de uma acusação curta e feroz. Uma sátira, que não tem como objetivo fazer as pessoas rirem, mas condenarem, neste caso, condenar o absurdo do mundo em que se vivia.

O oficial judeu Alfred Dreyfus foi acusado de alta traição em 1894, sendo condenado à prisão perpétua e deportado para a Ilha do Diabo na Guiana Francesa. Porém, aos poucos tornou-se evidente que as acusações eram baseadas em provas falsas e que os oficiais do exército francês e alguns políticos tentaram encobrir isso. O ano de 1898, quando Jarry escreveu o primeiro almanaque, foi o ano em que alguns detalhes desse encobrimento foram revelados. O famoso texto *J'accuse de Émile Zola,* no qual ele



Almanaque do Pai Ubu (1899), ilustração de Pierre Bonnard



Almanaque do Pai Ubu (1899), ilustração de Pierre Bonnard

pediu uma revisão do caso e acusou publicamente o exército e o governo franceses, foi publicado no jornal *L'Aurore.* O caso se tornou o evento mais comentado naquele ano e dividiu a sociedade francesa em revisionistas (os chamados "Dreyfusards", que apoiavam Dreyfus e a revisão do caso) e anti-revisionistas (os "anti-Dreyfusards"). Além disso, o caso deu vazão a uma onda discriminatória antissemita.

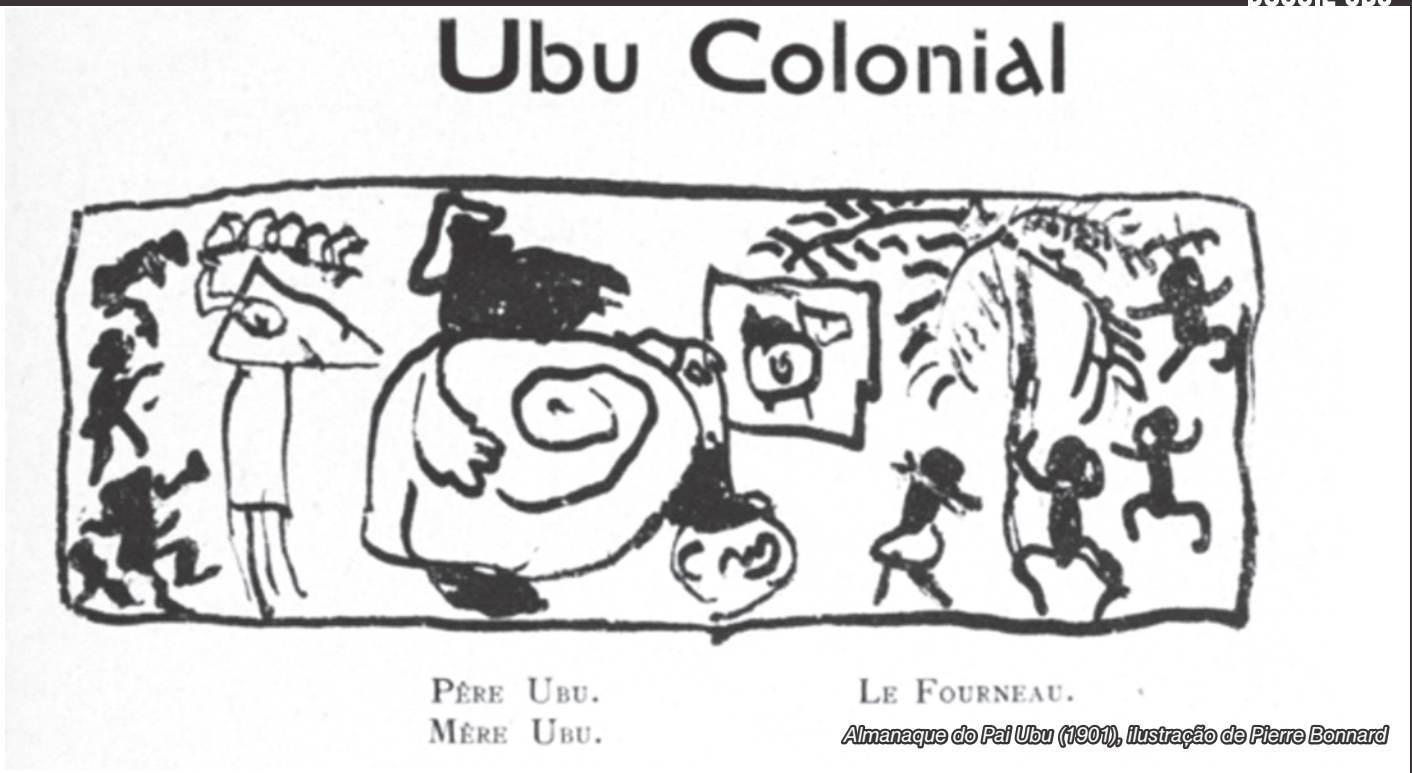
O segundo ato de A Ilha do Diabo, quando Pai Ubu informa o veredicto ao Capitão Bordadura, reencena a famosa degradação pública de Dreyfus pelos militares em 1895. O acusado volta a alegar a sua inocência, porém Ubu lhe responde que "somente a nossa Consciência o ouviu e ela não o repetirá para ninguém" (JARRY, 1965, p. 361, tradução minha). É interessante ressaltar que Pai Ubu traz a Consciência nacional e militar numa mala, junto com outras três caixas, onde estão guardados os seus capangas empaladores (Palotins).

A carreira literária de Jarry e seu personagem Ubu, se considerarmos a estreia de Ubu Rei em 1896 até a morte de Jarry em 1907, corresponde ao mesmo período do caso Dreyfus, que durou com as suas muitas reviravoltas de 1894 a 1906. Qual era, então, a posição de Alfred Jarry? Como o texto ridiculariza o exército, o judiciário e a igreja, presume-se que Jarry era um apoiador de Dreyfus, mas não se sabe muito sobre o seu compromisso com a causa. Para Dubbelboer (2009, p. 172, tradução minha)

> Por um lado, essa pequena peça toma o partido dos Dreyfusards. Ubu simboliza as autoridades francesas e a injustiça, enquanto os anti-Dreyfusards são retratados como um bando violento e fanático. O Capitão Bordadura tem semelhanças estreitas com Dreyfus e encarna o indivíduo face aos poderes do exército e das autoridades. Por outro lado, há também uma distância irônica constante em relação ao caso, ridicularizando ambos os lados e o espetáculo mediático em que ele se tornou. Esta distância é criada pela localização do caso no mundo de Ubu e pelo jogo de palavras. Os protagonistas não são personagens de carne e osso e o leitor não estabelece nenhuma conexão emocional com eles; Ubu é um mero boneco simbolizando o Estado, enquanto Bordadura também funciona como um peão para servir aos propósitos do texto, simbolizando uma vítima bastante anônima. [...] O texto ilustra principalmente as qualidades 'espetaculares' do caso, ridicularizando o espetáculo da vida real em que ele se tornara na sociedade francesa.

No terceiro ato, o general Lascy grita triunfantemente: "A justiça está feita! A justiça está feita! O capitão era de fato culpado, já que o pai Ubu, em sua onisciência, o descerebrou" (JARRY, 1965, p. 364, tradução minha). Com essa lógica invertida, a justiça francesa é novamente ridicularizada. Ubu puniu Bordadura, portanto, ele é culpado. O veredicto não leva à punição, é a punição (o descerebramento) que cria o ato e o veredicto. Essa sentença evidencia o quanto a

Almanaque do Pai Ubu (1899), ilustração de Pierre Bonnard



Almanaque do Pai Ubu (1901), ilustração de Pierre Bonnard

situações, não apenas na literatura, mas no mundo real. O exército francês havia decidido que precisava de um bode expiatório (Dreyfus), por isso criaram o crime, plantaram provas falsas e o acusaram. Além do exército, políticos e jornalistas declararam repetidamente que ele era culpado e, assim, Dreyfus tornou-se culpado.

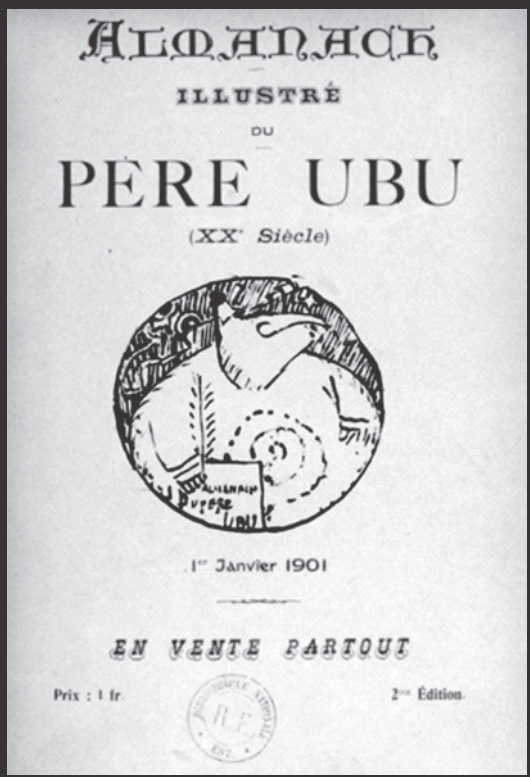
Ubu Colonial (Ubu Colonial), peça do *Almanaque do Pai Ubu* de 1901

Ubu Colonial é uma sátira do colonialismo e apresenta uma visão cínica sobre a política colonial francesa. Após retornar da África (sem especificar de qual país), Ubu conta ao seu companheiro Le Fourneau (O Forno, em tradução livre) como lamentou o fato de que a escravidão havia sido abolida e que agora era obrigado a empregar os negros africanos como trabalhadores livres. Dessa forma, tinha a responsabilidade de cuidar deles e mantê-los felizes:

> Desejando fazê-los todos felizes e mantê-los em boa situação, prometemos-lhes, se fossem muito sábios, conceder-lhes, sem hesitação, após dez anos de trabalho gratuito ao nosso serviço, e com base num relatório favorável de nosso carcereiro [garde-chiourme], o direito de serem eleitores e de fazerem seus próprios filhos (JARRY, 1965, p. 422, tradução minha).

Dubbelboer (2008) observa que, durante no fim do século XIX e primeiros anos do século XX, os relatos de abuso, exploração e crueldade por parte dos europeus em relação à população africana, especialmente no Congo, muitas vezes apareceram na primeira página dos jornais. A autora ressalta que a atitude colonial de Ubu exacerba essa atitude paternalista dos colonizadores brancos europeus nos seus esforços em educar e iluminar a população negra africana. A sátira ubuesca acentua uma situação inaceitável, elevando-a a níveis tão absurdos que o grotesco do mundo é finalmente revelado àqueles que não foram completamente cegos pela estupidez social.

Porém, *Ubu Colonial* não é uma simples condenação do colonialismo. A peça é cheia de piadas e alusões a assuntos que os europeus frequentemente associam com as culturas africanas: a sexualidade desenfreada, a nudez sem vergonha, o canibalismo, os hábitos de higiene. Sob o olhar – masculino, branco e ocidental – de Ubu, a África é considerada exótica e fascinante, porém imoral e primitiva. Ubu continua bruto e grotesco como o habitual, mas os africanos que ele encontra são tão grotescos quanto ele, não são retratados como boas pessoas, pobres reprimidos ou



Almanaque do Pai Ubu (1901), ilustração de Pierre Bonnard

selvagens ingênuos. Portanto, o texto não deve ser lido simplesmente como um manifesto satírico e político contra o colonialismo ou como uma defesa humanista dos direitos do povo africano. Para Dubbelboer (2008, p. 139, tradução minha)

> Jarry não é um ativista dos direitos humanos avant la lettre nem um precursor do politicamente correto do século XXI. [...] a posição em relação ao colonialismo, embora também seja uma crítica, é desvinculada e irônica e, no final, recusa uma interpretação única. O texto não enobrece nem os europeus nem os africanos. O texto critica, de fato, a política colonial europeia. Entretanto, por meio da figura de Ubu, também questiona o fascínio obsessivo (e igualmente paternalista) ocidental com os aspectos nobres, primitivos e autênticos das culturas africanas romantizadas. Novamente os discursos mais importantes em torno do colonialismo no tempo de Jarry podem ser ouvidos por meio do texto e de Ubu, mas todos os discursos e pontos de vista são ao mesmo tempo minados e aniquilados, pelo jogo de palavras, pelo humor subversivo e pelo absurdo absoluto das palavras de Ubu.

Quinto ciclo: *Ubu na Colina (Ubu sur la butte)*

Ubu na Colina foi escrita e realizada em 1901 no teatro de Guignol do cabaré Les Quat'zarts, na região de Montmartre em Paris. É uma forma abreviada de *Ubu Rei* em dois atos, para o teatro de bonecos. Foi publicada em 1906 e é a última aparição de Ubu enquanto Jarry estava vivo.

Segundo Kor (2019), o cabaré Quat'Z'Arts foi inaugurado em 1893 e seu nome foi inspirado num baile anual parisiense, o Bal des Quat'Z'Arts. Tornou-se um centro artístico sucessor do cabaré Chat-Noir (que funcionou de 1881 até a morte de seu administrador em 1897). A atmosfera do Quat'Z'Arts era mais modesta, mas reunia inúmeros artistas. Foi dirigido por François Trombert, criador do Lyon d'Or, um teatro de sombras contemporâneo do Chat-Noir, que abriu e fechou em 1892. No Quat'Z'Arts, Trombert experimentou não apenas o teatro de sombras, mas também o teatro de bonecos. Assim, foi criado o Théâtre des Gueules de Bois e a peça de Jarry foi apresentada lá com a colaboração de Anatole, um famoso guignolista dos Champs Elysées. Jehan-Rictus, que assistiu à apresentação de 23 de novembro de 1901, mesmo sem ter sido convidado, relatou:

> Bem, ele perdeu ao emigrar para Montmartre. Será um fracasso. O público não entenderá nada. Foi muito mexido, cortado, emasculado, atualizado. Agora está sem forma e horrivelmente mal representado. A peça, a trama, não existe mais. A divertida cena em que Pai Ubu pensa ver São Miguel na pessoa de Mãe Ubu, que lhe faz essa aparição, foi removida. Isto é uma infelicidade. Não terá sucesso (RICTUS apud KOR, 2019, p. 189, tradução minha).

Kor questiona se o tom negativo de Jehan-Rictus foi o resultado de uma apresentação mal executada ou do fato de Jarry ter esquecido de convidá-lo: "Nunca saberemos. Em todo caso, esta foi a primeira vez que o Ubu foi realizado sem Jarry nos bastidores" (KOR, 2019, p. 189, tradução minha). A autora sublinha que, dessa vez, Jarry não estava nos bastidores, mas isso não significa que abandonou o

O cabaré Quat'Z'Arts, situado na Boulevard de Clichy n° 62 em Montmartre.

teatro de bonecos. Seis meses após a estreia no Quat'Z'Arts, em 22 de março de 1902, ele apresentou sua *Conférence sur les pantins* em Bruxelas, uma mistura de suas memórias de trabalho no Théâtre des Pantins, suas ideias sobre as marionetes e o lançamento de uma publicação com sete peças para teatro de bonecos. Parte dessas peças foram encenadas e Jarry participou dos espetáculos como marionetista. Na conferência, ele afirma:

> Não sabemos porque sempre nos aborrecemos com o que se chama Teatro. Será que sabíamos que o ator, por mais brilhante que seja, trai [...] o pensamento do poeta? As marionetes, as únicas de que somos mestres, soberanos e Criadores, porque nos parece essencial tê-las feito nós mesmos, traduzem, passiva e rudimentarmente, o que é o esquema de exatidão, nossos pensamentos. Pescamos com uma linha [...] os seus gestos, que não têm limites para a humanidade vulgar. Estamos diante – ou melhor, acima – desse teclado como o de uma máquina de escrever... e as ações que lhes atribuímos também não têm limites (JARRY, 1965, p. 495-496, tradução minha).

Jarry viveu os últimos anos de sua vida doente e miserável. Em 1906 esteve à beira da morte e viveu um tempo sob os cuidados de sua irmã em Laval, onde chegou a receber a extrema-unção. Na volta a Paris, Jarry gastou todo o dinheiro que tinha recebido para pagar as despesas com medicamentos em álcool. Morreu aos 34 anos, no Hospital da Caridade de Paris, de meningite tuberculosa, complicada pelo consumo excessivo de álcool. Seu corpo foi sepultado no cemitério de Bagneux, ao sul de Paris. Segundo a descrição de Guillaume Apollinaire (2021, p. 160-161),

Jarry de olhos fechados (obra de Alain Rivière para a coleção Félicien Marboeuf).

> Jarry morreu em 1º de novembro de 1907, e no dia 3 nós éramos uns cinquenta no enterro. [...] É certo que todo mundo sentia muito pelo sumiço do grande escritor e do rapaz fascinante que fora Jarry. Mas há mortos que devem ser lamentados sem lágrimas. [...] Esses mortos nunca tiveram nada em comum com a dor. Seus sofrimentos nunca foram ligados à tristeza. Em funerais desse tipo, cabe a cada um mostrar o orgulho e a felicidade de ter conhecido um homem que nunca sentiu a necessidade de se preocupar com as misérias que se abatiam sobre ele e o mundo.
>
> Não, ninguém chorava no caixão do Pai Ubu. E como era domingo, um dia após o dia de Finados, o povo que estava no cemitério de Bagneux se espalhou à noite pelos quiosques e bares ali em volta. Era gente pra todo lado. Todo mudo cantando, bebendo, comendo embutidos: um quadro truculento como as descrições imaginadas por aquele que enterrávamos.

REFERÊNCIAS

APOLLINAIRE, Guillaume. O falecido Alfred Jarry. In: JARRY, Alfred. **Ubu Rei ou os poloneses.** Rio de Janeiro: Ubu Editora, 2021, p. 147-161.

CARPEAUX, Otto Maria. Happening Ubu: introdução à edição brasileira de 1972. In: JARRY, Alfred. **Ubu Rei ou os poloneses.** Rio de Janeiro: Ubu Editora, 2021, p. 162-183.

DUBBELBOER, Marieke. Ubu reporter: news and newspapers in Alfred Jarry's Almanachs du Père Ubu. In: H. Hoen, M. Kemperink (Org.). **Vision in text and image: the cultural turn in the study of arts.** Leuven: Peeters, 2008, p. 127-142.

DUBBELBOER, Marieke. **'Ubusing' culture: Alfred Jarry's subversive poetics in the Almanachs du Père Ubu.** 2009. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade de Groningen. 2009.

GÉMIER, Firmin. A criação do rei Ubu. In: JARRY, Alfred. Ubu Rei ou os poloneses. Rio de Janeiro: Ubu Editora, 2021, p. 141-146.

JARRY, Alfred. **Tout Ubu.** Paris: Le Livre de Poche, 1965.

KOR, Yanna. **Les Théâtres d'Alfred Jarry: l'invention de la scène pataphysique.** 2019. Tese (Doutorado em Arte e história da arte) - Universidade Paul Valéry, Montpellier III, 2019.

SCHUMACHER, Claude. **Alfred Jarry and Guillaume Apollinaire.** Londres: Macmillan, 1984.

Malone Morre (2018).

UMA FLOR NASCEU NA RUA: 15 ANOS DA CAMBADA DE TEATRO EM AÇÃO DIRETA LEVANTA FAVELA...

Ketelin Abbady[1]

Dezessete de abril de dois mil e oito, sob o sol do meio-dia em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, um grande pano vermelho é estendido em plena encruzilhada da Esquina Democrática do Centro Histórico da cidade, sobre ele dezenove corpos se deitam e lá ficam durante uma hora. De alguma forma essa cena desorganiza a rotina do espaço e das pessoas que por lá passam, seguindo para seus empregos, suas casas, embarcando em suas conduções. O habitual espaço público toma uma nova forma, os transeuntes interrompem seus trajetos por alguns instantes, e ali, sobre aquele pano vermelho que cobre o asfalto, nasce uma flor.

A Cambada de Teatro em Ação Direta Levanta FavelA… surge nesse dezessete de abril a partir do impulso de agitação social de um grupo de professores e estudantes da Escola de Teatro Popular da Terreira da Tribo, fundada pelo grupo gaúcho Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz.

Representada por uma flor vermelha e preta, a Cambada nasce como grupo de teatro popular da necessidade de ocupar a rua com teatro. Na visão do coletivo, o conceito de teatro popular se define por um teatro de soma e ação. Somar e agir no sentido de agregar com todas e todos aqueles que objetivam uma transformação social do seu meio, buscando uma diversidade de visões e formas acerca do teatro e como ele pode ser um aliado dessa transformação.

Em um ato de denúncia a um massacre ocorrido em 1996 na cidade de Eldorado dos Carajás, no Pará, onde dezenove militantes do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) foram assassinados por agentes da polícia militar - posteriormente mais dois viriam a morrer em decorrência das sequelas do massacre - um grupo de pessoas se reuniu na Esquina Democrática do Centro Histórico de Porto Alegre, às 12h, naquele 17 de abril de 2008, numa manifestação teatral que posteriormente viria a ser chamada *TE-ATO Eldorado dos Carajás.*

Desde então a intervenção cênica é realizada anualmente evocando os mortos daquele abril, a impunidade dos agentes de Estado e o nascimento de mais um grupo de teatro em Porto Alegre.

A ideia de TE-ATO surge do diretor José Celso Martinez Corrêa e se concretiza no seu Teatro Oficina. Aqui se pensa um teatro onde não exista uma separação entre atores e público, mas sim uma união entre esses dois indivíduos, "atando-os" um ao outro. *O TE-ATO Eldorado do Carajás* nasce com essa concepção, em uma tentativa de se unir ao público através da manifestação artística, num exercício de memória coletiva.

Tendo por fim a agitação popular, a Levanta FavelA… surge primeiramente de uma organização conjunta com movimentos sociais como o MST, o Levante Popular da Juventude e a Federação Anarquista Gaúcha (FAG), a fim de ampliar seu discurso político e artístico para um diálogo direto com a população.

[1] Ketelin Abbady é atriz, pesquisadora, professora-educadora de teatro, integrante da Cambada de Teatro em Ação Direta Levanta FavelA...

A primeira sede da Levanta FavelA… foi a ocupação Ksa Rosa, localizada nos arredores da Rodoviária de Porto Alegre, e que atualmente funciona como um centro de educação popular e resistência cultural.

Lá o coletivo residiu durante seu primeiro ano, e em seguida ocupou por um breve período o Quilombo das Artes, teatro do assentamento urbano situado na região central de Porto Alegre, Utopia e Luta, colaborador de longa data da Cambada.

Foi a partir de 2012 que a Cambada ganhou uma nova sede. Neste ano o grupo passa a integrar o projeto Usina das Artes, na época com residência na Usina do Gasômetro, um dos principais pontos turísticos de Porto Alegre. O Usina das Artes é um projeto de fomento à cultura do município criado em 2005 e sancionado como lei em 2009, sendo oficializado como atividade regular da política cultural de Porto Alegre.

O grupo passou a ocupar a sala 505 da Usina do Gasômetro, denominando-a como a Lona Preta da Levanta FavelA… em referência às habitações erguidas por trabalhadores sem terra em suas ocupações. A Cambada reside na Usina até o ano de 2017, quando esta foi fechada para manutenção após anos de descaso do Poder Público, permanecendo até hoje sem previsão de reabertura. A partir daí o projeto passa a ser abrigado na Casa D, localizada no bairro Farroupilha, atual sede da Lona Preta da Levanta.

A Cambada traz na sua origem os princípios anarquistas de seus fundadores, Carla Moura, Sandro Marques e Danielle Rosa, e as ideias libertárias permeiam a identidade do grupo desde seu nome, que traz a presença do “A” maiúsculo, símbolo do anarquismo, na palavra “FavelA”, até seu processo de criação artística, que é idealizado para acontecer de modo horizontal, com todos participando

“O habitual espaço público toma uma nova forma, os transeuntes interrompem seus trajetos por alguns instantes, e ali, sobre aquele pano vermelho que cobre o asfalto, nasce uma flor.”

ativamente em todas as frentes de trabalho e se envolvendo no processo de modo geral, a fim de que possam entender as etapas fundamentais de cada criação.

Posto isso, dentro do grupo seus integrantes ocupam mais de uma função. São diretores, produtores, sonoplastas, músicos, cenógrafos, iluminadores, figurinistas, contrarregras, roteiristas, e inclusive podem ser atores.

Baseiam-se numa criação que acontece coletivamente, e que é ao mesmo tempo autônoma, na qual se faz necessária uma boa dose de confiança entre seus integrantes. Uma vez que não há a figura de um patrão, observa-se um processo de autogestão, no qual todos são responsáveis pelo produto final e o discurso gerado a partir dele, sendo ele a obra de arte.

Em seus quinze anos de atuação, a Cambada concebeu quinze espetáculos teatrais nas linhas de Teatro de Rua e Teatro de Vivência, mais de vinte Intervenções Cênicas e esteve à frente de diversas oficinas teatrais.

Muitos que passaram pelo grupo encontraram nessas oficinas uma forma de se aproximar do teatro, somando com visões de mundo e contribuindo para que a Levanta FavelA… encontrasse sua identidade como grupo de teatro popular, e ao mesmo tempo permitindo que ela pudesse se transformar e renovar ao longo dos seus quinze anos, através de conflitos de ideias e debates acerca dos processos de criação artística.

A rua é considerada um espaço sagrado para o grupo, sendo esse seu berço. Entende-se que ocupá-la com teatro é levar a arte para seu habitat mais democrático. Para Sandro Marques, um dos integrantes e fundadores da Levanta FavelA… fazer teatro na rua é:

> … a satisfação de uma necessidade de encontro direto com o público em seu habitat natural, o espaço público, principalmente sabendo que o teatro de rua possibilita a vivência teatral por parte de uma parcela significativa da população que não tem acesso aos espaços tradicionais de teatro. É uma oportunidade de fazer teatro falando a língua do povo, estabelecendo uma conexão ancestral de humanidade em um mundo cada vez mais focado na intermediação da máquina…

Foi por meio do Teatro de Rua que a Levanta encontrou sua possibilidade de existência 2008 com o *TE-ATO Eldorado dos Carajás*, e é também por meio dele que no mesmo ano a Cambada estreia seu primeiro espetáculo, *O Canto da Terra,* texto de autoria do próprio grupo que narrava massacres ocorridos no Pará, perpassando a Guerrilha do Araguaia e chegando até o Eldorado dos Carajás.

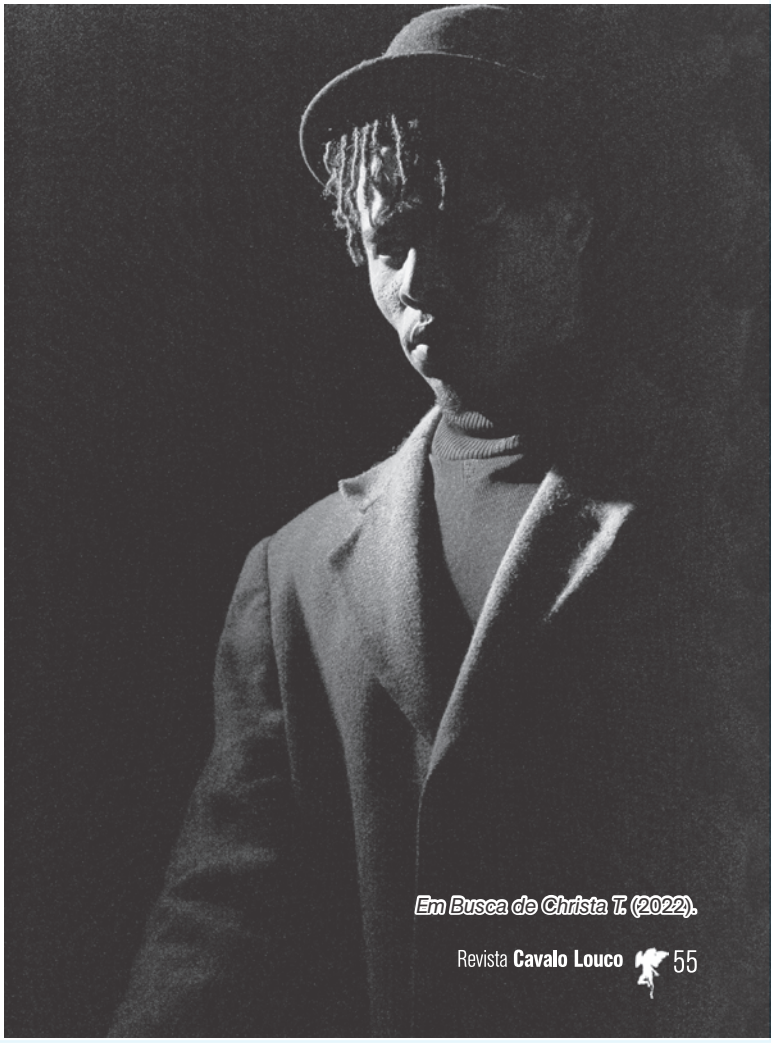
O Canto da Terra faz sua primeira apresentação na antiga sede da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, localizada no bairro Cidade Baixa. Sua estreia aconteceu no dia 13 de dezembro de 2008, data que marcava os quarenta anos do Ato Institucional Nº5, uma das mais cruéis normas instituídas na Ditadura Militar (1964-1985). A partir daí, o 13 de dezembro se tornou simbólico para a Cambada, que desde então, fez dela sua tradicional data para as estreias de seus espetáculos.

Ainda no Teatro de Rua a Cambada de Teatro em Ação Direta Levanta FavelA… produziu *Árvore em Fogo* (2009), *Futebol, nossa paixão: pra falar sobre política, futebol e religião!* (2011), *A Belíssima História de Xuá-Xuá, a fêmea pré-humana que descobriu o teatro* (2013), *Sepé: Guarani Kuery Mbaraete!* (2015), *Populares Temem a Invasão das Salsichas Gigantes* (2017), *Manual do Guerrilheiro Urbano* (2019) e *Maria Suas Filhas e Seus Filhos* (2021).

O Teatro de Vivência realizado pela Cambada traz influência direta do Teatro da Crueldade de Antonin Artaud, onde se busca um teatro desprendido da racionalidade a fim de, através dele, encontrar uma nova forma de narrativa, um teatro que "tem a necessidade de ser deixado livre" (ARTAUD, 2006, p. 103).

A Vivência tem sua gênese no *The Living Theater,* coletivo de teatro estadunidense fundado em 1947, e propõe colocar o público num contato direto com a história que está sendo encenada, "atando-o" através de sua participação ativa no espetáculo, por meio de interações com as atrizes e atores e o espaço teatral. Aqui se tem o objetivo de provocar diferentes sensações naqueles que assistem, através de estímulos sensoriais que os levam a serem parte atuante na história encenada.

A Cambada faz sua estreia no Teatro de Vivência em 2010 com *Margem Abandonada MEDEAMATERIAL Paisagem com Argonautas,* e nos anos seguintes realiza *Tebas, ou a Trilogia Tebana* (2012), *O Beijo no Asfalto* (2014), *O Beijo da Besta A MULHER CRUCIFICADA Lua de Mel em Buenos Aires* (2016), *Malone Morre* (2018), *A Babá e o Iceberg* (2020) e *Em Busca de Christa T.* (2022).



Em Busca de Christa T. (2022).

Os trabalhos da Cambada já receberam treze indicações ao Prêmio Açorianos de Teatro, sendo as últimas no ano de 2022 com o espetáculo *A Babá e o Iceberg,* que evidencia a ideia de revolução e revolta através da perspectiva de mulheres submetidas à opressão social, familiar e de classe. O grupo ainda recebeu indicações com os espetáculos *O Beijo no Asfalto, O Beijo da Besta A MULHER CRUCIFICADA Lua de Mel em Buenos Aires, Populares Temem a Invasão das Salsichas Gigantes e Malone Morre.*

As Intervenções Cênicas da Levanta FavelA… são concebidas com o pressuposto de qualquer um poder fazê-las, isto é, são pensadas de modo que possibilitem a quem quer que seja se agregar sem grandes dificuldades.

É comum na Cambada que ensaios e apresentações aconteçam com algumas horas de diferença um do outro, pois o objetivo é juntar o maior número de pessoas possível para ir à rua e promover através do teatro discussões acerca de problemáticas sociais urgentes. A Cambada procura debater o momento presente por meio do seu teatro, e suas intervenções cênicas talvez sejam o maior exemplo disso. O grupo faz questão de marcar presença em atos públicos e manifestações de rua, apresentando cenas que discutem um assunto que seja de extrema importância em sua atualidade. Estou falando de um grupo movido pela revolta desde seu nascimento em 2008 com o ato por justiça ao Eldorado dos Carajás, um grupo que reconhece em sua essência que determinadas coisas são urgentes, e sendo assim, seu teatro deve ser urgente.

Desde sua fundação em 2008, o grupo funciona como coletivo de teatro popular independente, e já percorreu o Rio Grande do Sul, entre outros estados brasileiros, atuando em projetos, eventos e festivais, tais como: o XVII Encontro Nacional de Teatro de Rua de Angra dos Reis; cinco edições do Festival de teatro de Rua de Porto Alegre; 3° Encontro da Rede Brasileira de Teatro de Rua - Região Sul, duas edições Feira do Livro Anarquista de Porto Alegre, o II Encontro de Cultura Popular e Teatro de Guaíba; 54° FESTA - Festival Santista de Teatro; 8° FESTIA em Canoas; o Relatos - Teatro Popular União e Olhos Vivo - 50 anos de TUOV, duas edições do Festival de Artistas de Rua em Porto Alegre, e mais recentemente em duas edições do festival Porto Alegre em Cena.

No ano de 2022 a Cambada foi contemplada com o Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural da cidade de Porto Alegre (FUMPROARTE), através do projeto *Teatro de Rua para Resistir e para Lutar,* que tem levado a última produção de rua do grupo, *Maria Suas Filhas e Seus Filhas,* para diferentes bairros periféricos da cidade, nos quais também estão sendo realizadas oficinas teatrais voltadas às comunidades.

O objetivo é fazer do projeto um meio de denúncia ao descaso do Poder Público em relação à promoção de atividades artístico-culturais nas regiões mais afastadas da área central, criando nesses espaços um ambiente de reflexão social através do teatro.

Nos seus quinze anos de trajetória a Cambada de Teatro em Ação Direta Levanta FavelA… celebra sua história de agitação social, resistência, luta e teatro popular, construindo uma arte de discussão política que busca através do teatro contribuir para uma sociedade mais sensível, crítica e justa.

É pouco provável que naquele 17 de abril de quinze anos atrás aqueles dezenove corpos que se deixaram expostos na encruzilhada da Esquina Democrática de Porto Alegre tivessem qualquer ideia da dimensão que aquele ato de denúncia tomaria. O que se tinha era a revolta e um grito querendo ser solto, mas como foi entoado naquele 17 de abril: Se calarmos, as pedras gritarão!

REFERÊNCIA

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo.** São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Maria Suas Filhas e Seus Filhos (2021).

Cena de *Hitler Terceiro Mundo* (1968).

HITLER TERCEIRO MUNDO: O CINEMA-HAPPENING DE JOSÉ AGRIPPINO DE PAULA

Sidnei Cruz[1]

[1] Sidnei Cruz é poeta, dramaturgo, diretor e doutorando em "Artes da Cena" (PPGAC/ECO/UFRJ).

Em tempos de ressurgimento, sempre como farsa, do fascismo tupiniquim nos dias atuais nessa terra dourada, seria interessante revisitar o filme *Hitler Terceiro Mundo,* de José Agrippino de Paula. O filme, em 16mm, pode ser acessado no YouTube, bem como outros filmes em super-8 realizados por ele na África em 1971/1972 e *Céu sobre Água* de 1979, filmado em Arembepe, Bahia. É importante ver esses filmes para perceber como o cinema e, por extensão, a cultura, classificada como marginal, encarou a ditadura militar, esteticamente, como inflexão e linguagem. Filmado em 1968, *Hitler Terceiro Mundo*, após cinquenta e cinco anos, com a sua alegoria sobre o autoritarismo terceiro-mundista, retratada pelo filme, permanece sendo atual e contundente, brutal, revelando o imaginário premonitório do artista.

Em 1968, os muros das cidades, em todo planeta, tornaram-se os dazibaos[4] das manifestações perigosas da juventude. As ruas foram ocupadas por uma geração de rebeldes. As ruas se transformam em trincheiras e terreiros das mudanças comportamentais e sociais. "A rua faz as celebridades e as revoltas", escreve João do Rio,[5] no fascinante livro *A alma encantadora das ruas,* onde logo na abertura do livro, ele define a rua como sendo as veias nervosas das cidades, a rua é o cenário físico dos gestos das multidões, as ruas são ambientes coletivos e públicos:

> Eu amo a rua. Esse sentimento de natureza toda íntima não vos seria revelado por mim se não julgasse, e razões não tivesse para julgar, que este amor assim absoluto e assim exagerado é partilhado por todos vós. Nós somos irmão, nós nos sentimos parecidos e iguais; nas cidades, nas aldeias, nos povoados, não porque soframos, com a dor e os desprazeres, a lei e a polícia, mas porque nos une, nivela e agremia o amor da rua. É este mesmo o sentimento imperturbável e indissolúvel, o único que, como a própria vida, resiste às idades e às épocas. Tudo se transforma, tudo varia – o amor, o ódio, o egoísmo. Hoje é mais amargo o riso, mais dolorosa a ironia. Os séculos passam, deslizam, levando as coisas fúteis e os acontecimentos notáveis. Só persiste e fica, legado das gerações cada vez maior, o amor da rua (RIO, 1997, p. 45-46).

"A rua" de João do Rio, apresentado por ele, originalmente, como conferência e, depois, publicado na Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro, em 29/10/1905 (RIO, 1997, p. 45.), voltou a ser o lugar das almas encantadoras, depois de mais de meio século, em 1968, numa pegada mais "punk", atualizada e irada. E foi nessa onda que, José Agrippino de Paula, surfou ao realizar sua primeira experiência cinematográfica.

Hitler Terceiro Mundo,[6] foi rodado pelas ruas de São Paulo em pleno AI-5,[7] na clandestinidade, sem autorização ou qualquer esquema de planejamento e segurança. Conforme relata Jorge Bodanzky, "[...] Recebemos a notícia do AI-5 pelo rádio, durante uma reunião na casa do diretor para preparar uma filmagem" (BODANZKY apud MATTOS, 2007, p. 90).

O filme está longe da ideia de seguir uma história linear, está repleto de críticas ao governo ditatorial brasileiro. Bodanzky afirma que Agrippino "se diferenciava dos mais engajados politicamente" (BODANZKY in MATTOS, 2007, p. 87) e escapava dos discursos característicos da esquerda nacional-popular, aderindo à anarquia do cinema marginal e antropófago. Bodanzky frisa o momento vivido pelo artista e amigo:

> Agrippino tinha acabado de lançar o romance PanAmérica, uma moderna epopeia recheada de alusões a celebridades e situações do cinema norte-americano. Resolveu, então, dirigir um filme sem nunca ter pensado seriamente em cinema. Na verdade, para ele, fazer literatura, teatro, cinema ou um happening era a mesma coisa. (BODANZKY in MATTOS, 2007, p. 90).

Totalmente produzido na base da camaradagem, sem financiamento, sem qualquer apoio governamental ou institucional. "A regra era filmar na marra" (BODANZKY apud MATTOS, 2007, p. 82). Com restos de rolos e muita improvisação, ocupando o espaço público, filmando no asfalto e na favela, transformando a cidade em situação de set-instalação-penetrável. O ato de filmar virava um acontecimento público, um happening, "transformando o espaço estático em espaço estético" (BRAGA, 2013, p. 72), onde a criação artística virava um brinquedo, um devaneio, um parque de diversões.

A ocupação do espaço público realizada por Agrippino e sua equipe dialogava abertamente com o

[2] *Candomblé no Dahomey* (1971), *Candomblé do Togo* (1971), *Timbuctu e Moptil* (1972) e *Maria Esther: danças na África* (1972). Os dois primeiros constam em PAULA, José Agrippino de. **EXU 7 ENCRUZILHADAS: caixa comemorativa.** São Paulo: SESC, 1988.

[3] Tanto *Céu sobre Água,* quanto *Maria Esther: danças na África* e *Hitler Terceiro Mundo* fazem parte do DVD Cinema Marginal Brasileiro. São Paulo: Lume Filmes/Heco Produções/Cinema Marginal Brasileiro, DVD, n 6, 2010.

[4] Dazibao: "na China, foi um movimento de expressão autêntica, pelo qual a população do país resolveu mostrar suas ideias. Seu surgimento histórico é incerto, mas em torno de 1911, com o fim do império manchu, e o início da república chinesa, eles se transformaram num verdadeiro meio de reclame popular, e se difundiram por todo o país" (BUENO, 2011, n.p.).

[5] João do Rio (1881-1922), Pseudônimo de Paulo Barreto. Escritor carioca, jornalista, cronista, "precursor da vanguarda e da literatura homoerótica", conforme define Raúl Antelo na apresentação e organização da primorosa edição da coleção Retratos do Brasil (RIO, João do. **A alma encantadora das ruas.** Organização de Raúl Antelo. São Paulo: Companhia das Letras, 1997).

[6] Ficha técnica do filme: Direção, roteiro e produção: José Agrippino de Paula. Assistente de direção: Luiz Fernando de Resende. Fotografia e som Jorge Bodanzky. Música: Ivan Mariotti e Judimar Ribeiro. Seleção Musical; José Mauricio Nunes. Edição; Rudá de Andrade e Walter Luiz Rogério. Direção de Produção; Danielle Palambo e José Agrippino de Paula. Elenco: Jô Soares, Ruth Escobar, Eugênio Kusnet, Maria Esther Stockler, Jonas Mello, Fernando Benini, Carlos Silveira, Silvia Werneck, Danielle Palambo, Jairo Salvini, Manoel Domingos, Luiz Fernando Resende, José Ramalho, Túlio de Lemos. Hitler no Terceiro Mundo. Longa-metragem em 35mm, p & b, 90 minutos, DVD, 2010.

[7] O Ato Institucional n. 5, ou AI-5, foi o golpe dentro do golpe dado por militares em 1964. O novo Ato suspendia garantias institucionais, extinguia direito de defesa a presos políticos, que passavam a ser tratados como presos comuns e instituía a censura irrestrita à imprensa.

conceito de ambiente estético de Oiticica, ou melhor, com a antiarte ambiental, incorporando a precariedade, os acidentes da vida cotidiana, onde a interação entre artistas e público quebra a atitude passiva do espectador, transformando-o em participador, eliminado a separação entre arte e público, criando um "ciclo de participação" no qual o observador é observado, 'espectador' e 'usuário' são emaranhados em padrões circulatórios, modificadores". (CRANDALL, 2008, p. 147).

O ato de filmar na rua, sem preparação de set ou locação, com os transeuntes pegos de surpresa, criava um ambiente ao mesmo tempo descontraído e tenso, de suspensão do tempo-trabalho e a instauração imediata de um tempo coletivo macunaímico, livre e preguiçoso, de proximidade física carnavalesca, atrito-carícia, colocando todos os envolvidos – artistas e público – num jogo espontâneo, que impõem um comportamento descondicionado. Um tempo-arrastão de contagiante curiosidade pela "fantasia" dos atores, provocando a "emergência da consciência do corpo como uma totalidade viva e que determina as relações do indivíduo com o mundo" (BRAGA, 2013, p. 72), um estado de excitação e prazer que poderia ser associado ao "crelazer" de Oiticica, como define Beatriz Queiroz:

> [...] conceito inventado e experimentado pelo artista Hélio Oiticica como um elogio ao lazer, ao prazer e a preguiça [...] o Crelazer é posto em diálogo com as novas formas de poder e resistência que encarnam nossa época, passando da multiplicação das atuais formas de controle sobre a vida às possibilidades de invenção de si e produção de subjetividade como forma de luta (QUEIROZ, 2011, p. 3251).

Cabe lembrar que a relação entre lazer e prazer, operada como conceito por Oiticica, estava em consonância com o conceito de tempo livre e não alienado de Marcuse, conforme atesta Paula Braga em sua tese de doutorado: "Oiticica lia Herbert Marcuse pelo menos desde 1968 e as reflexões registradas em *Eros e Civilização* [MARCUSE, 1978] sobre trabalho e lazer alienados e seus contrapontos, o trabalho e lazer libidinais, foram bem aproveitados" (BRAGA, 2007, p. 123).

Embora, inicialmente, o objetivo principal de *Hitler Terceiro Mundo,* não fosse a inclusão do espectador no filme, o ambiente em torno das locações era incorporado ao ato de filmar, ao acontecimento fílmico, obedecendo a lei do inesperado ou do acaso. Assim, o espectador não só vê o que os atores fazem, mas participam, comentando, acompanhando, incentivando, fazendo coro, entrando na paisagem enquadrada dos planos a partir da fusão instantânea do ato de curiosidade e da ociosidade dos transeuntes, transformando o momento da filmagem em lazer criativo. O projeto flexível de filmagem acaba por abrigar o existencial e o poético que, de mãos dadas com a imprevisibilidade, instaura no cotidiano "um campo experimental aberto".

Bodanzky, que era um dos diretores de fotografia mais requisitado naqueles anos de repressão, relata os agenciamentos que eram feitos para viabilizar a instigante aventura do amigo:

> Tudo dependia de conseguirmos algum negativo, pessoal e condições de filmagem. Eu guardava pontas de chassi dos outros filmes que fazia até juntar o bastante para o trabalho de um dia. Pegava uma câmara em dia de folga de outra produção e ligava para o Agrippino. Ele então criava a cena de acordo com os atores que pudéssemos reunir. Batíamos na porta das pessoas e as chamávamos para

"Hitler Terceiro Mundo, após cinquenta e cinco anos, com a sua alegoria sobre o autoritarismo terceiro-mundista, retratada pelo filme, permanece sendo atual e contundente, brutal, revelando o imaginário premonitório do artista."

José Agrippino de Paula.

> filmar. Lembro-me da Ruth Escobar sendo literalmente retirada da cama para fazer uma cena. Agrippino me perguntava de quanto tempo de negativo dispúnhamos, o que era geralmente difícil de precisar com o indicador daquelas Arriflex. Filmava até o chassi acabar, quase sempre sem corte. Esse sentido de aventura era absolutamente instigante (BODANZKY apud MATTOS, 2007, p. 90).

Só o fato de atrair, para uma aventura experimental e fora dos padrões convencionais de produção, uma atriz da magnitude de uma Ruth Escobar,[8] já valeria um crédito de ousadia e prestígio. No elenco também estava o prestigiado Eugênio Kusnet.[9] Mas, dentre as estrelas atraídas para o projeto, estava Jô Soares, que assumiu o protagonismo do filme e se jogou num salto sem rede de proteção na proposta do diretor. Um dos fios de enredo do filme, dentre outros possíveis, é o que acompanha Jô Soares performando um samurai miliciano que controla o negócio de mendigos e anões, distribuindo-os pelos bairros de São Paulo – numa alusão aos campos de concentração nazista – disputando os pontos do mercado do submundo do crime com o Capitão América, que mora no bairro da Liberdade e é amante de Hitler.

O filme é um calidoscópio de metáforas situando o nazismo de Hitler no mesmo contexto da ditadura militar brasileira. Agrippino optou por desenhar uma delirante fábula grotesca sobre a sociedade brasileira em cima do lance do governo Médici. O filme nunca teve uma exibição comercial e se tornou um marco do cinema marginal, permanecendo incompreendido, mais do que incompreensível como reconhece Jô Soares:

> O filme tem começo, meio e fim, mas não nessa ordem. Ele não se preocupa em contar uma história do ponto de vista tradicional: seu filme são sequências, happening ao ar livre, onde a ficção se mistura com a realidade que passa ao lado da câmera, há certo exagero no grotesco. Para muitos é um filme incompreensível, mas a verdade é que é o filme mais incompreendido do cinema brasileiro (SOARES, 2017, p. 401).

Jorge Bodanzky diz que o filme foi "feito sem roteiro e difícil de reduzir a uma sinopse, tem, contudo, uma coerência subterrânea na sua exótica mistura de política, sexo, violência e referências místicas" (BODANZKY apud MATTOS, 2007, p. 90). O roteiro é uma apoteose à fragmentação, ao uso da *collage* como estrutura de montagem de cenas absurdas e alegóricas. Ele lançou mão de um procedimento de linguagem oriundo das artes plásticas atribuído a Max Ernest,[10] que se caracteriza pala "justaposição e colagem de imagens não originalmente próximas, obtida através da seleção e picagem de imagens encontradas, ao acaso, em diversas fontes" (COHEN, 2020, p. 60).

O acaso, o silêncio e a espontaneidade são ingredientes incorporados a todo instante. "Tudo está em fluxo" (CARTLEDGE, 2001, p. 27). Tudo era decidido na hora, no *set.* "Saíamos à rua [...], parávamos em algum lugar e filmávamos rapidamente, antes que alguém denunciasse [...] e houvesse intervenção da polícia [...] essa tática foi usada sistematicamente" (BODANZKY apud MATTOS, 2007, p. 85).

Os atores iam improvisando e fazendo as cenas como num *happening* e a câmera ia atrás, filmando do jeito que desse, enquanto Agrippino ria e dizia que era isso mesmo, que estava tudo certo. "Agrippino simplesmente criava as coisas diante da câmera e deixava que eu resolvesse o resto" (BODANZKY apud MATTOS, 2007, p. 87). Para Bodanzky acompanhar e filmar as cenas em movimento pelas ruas era uma aventura que exigia atenção, equilíbrio, técnica e improvisação, pois a *Arriflex* era um "modelo de câmera de chassi pequeno, muito leve, criado na Alemanha para reportagens da 2º Guerra", e, ele continua a descrever as características da câmera:

Jô Soares em *Hitler Terceiro Mundo* (1968).

[8] Atriz, produtora, criadora de festivais internacionais e responsável por trazer para o Brasil artistas como Victor Garcia, Grotowski, Jean Genet, Bob Wilson, entre outros

[9] Ator, diretor e professor, de origem polonesa, mestre de todos os atores do Arena ao Oficina, autor do clássico *O ator e o método*, onde fundia Brecht com Stanislávski. Ele não foi o primeiro estrangeiro radicado no Brasil com quem Zé Agrippino estreitou laços de aprendizagem e troca. Com Gianni Ratto, o maestro italiano, ele estudou direção e interpretação em 1961, bem como havia estudado, filosofia na USP, em 1957, com Anatol Rosenfeld.

[10] Pintor e poeta surrealista (1891-1976), alemão, naturalizado norte-americano e depois, francês. Em 1919, fundou com Hans Arp o movimento dadá de Colônia. Entre suas obras destacam-se: Mulher invisível (1923), O anjo da lareira (1937), O anjo da casa ou o triunfo do surrealismo (1937). Seus temas preferidos eram o sonho e a imaginação. Usou a técnica da "decalcomania" que colocava a tinta em superfícies como vidro ou metal e em seguida pressionava sobre um apoio de tela ou papel. Ver: https: //pesquisa.com/biografias.

> Não tinham lente zoom, mas, em compensação, possuíam uma baioneta na frente que permitia a rápida troca de lentes. A ergonomia era nenhuma. Todo o peso da câmera tinha que ser sustentado na munheca porque ela não se prestava a apoiar no ombro. Eu a empurrava conta a cabeça para não balançar e seguir em frente. O visor era precário e a imagem chegava muito fraca ao olho, sem precisão suficiente para fazer o foco por ali. A fotografa, enfim, era feita praticamente no tato – a mão esquerda na haste da câmera e a direita suportando o resto do peso e ajustando o foco com o dedo (BODANZKY apud MATTOS, 2007, p. 85).

Jorge Bodanzky conta que José Agrippino "não planejava nada para as filmagens". Era quando ele conseguia transporte e uma grana para o lanche do pessoal. O transporte, geralmente, era uma *kombi* que, também, era usada na cena em que Jô Soares, no papel do samurai miliciano, enchia o veículo de crianças e partia para dominar os territórios da cidade. Com o transporte e o lanche conquistados, ele saia pegando todo mundo em casa. Os atores já "caracterizados, passava as orientações e mandava filmar o que era possível, com os rolos de filmes curtos, sobras, que tinham que ser mudados a todo momento. Não havia corte, o rolo acabava e pronto" (BODANZKY apud PUPPO, 2010). A locação era decidida na hora, diz Bodanzky:

> As locações, igualmente improvisadas, incluíam o banheiro de um posto de gasolina na Via Dutra; um bar onde entramos com uma kombi para fazer um *travelling* e citar Edward Hopper;[11] um necrotério com cadáveres de verdade; na construção do cenário de *O Balcão*,[12] [...] filmamos as cenas dos torturadores com farda militar (BODANZKY apud MATTOS, 2007, p. 91).

A improvisação jazzística conforme vimos em *Tarzan Terceiro Mundo - O Mustang Hibernado* é um operador em permanente combustão no processo criativo de Agrippino. Uma atitude de quem está antenado, de quem vê com os olhos livres, lembra Bodanzky: "Na montagem do negativo, o laboratório colocou a faixa de som ao contrário em cerca de 10 minutos de filme, o que fazia os diálogos soarem ao revés. Agrippino achou genial e incorporou o acidente à sua estética" (BODANZKY apud MATTOS, 2007, p. 92).

Mas, toda essa atmosfera de incertezas estava amparada por um razoável nível de controle sobre as possibilidades dos recursos à disposição e, sobretudo, por um alto grau de confiabilidade e entusiasmo em jogo. De acordo com Fayga Ostrower:

> As pessoas estão receptivas; receptivas a partir de algo que já existe nelas em forma potencial e que encontra no acaso como que uma oportunidade concreta de se manifestar. Por mais surpreendentes que sejam os acasos, eles nunca surgem de modo arbitrário e sim dentro de um padrão de ordenações, em que as expectativas latentes da pessoa e os termos de seu engajamento interior representam um elo vital na cadeia de causa-efeito (OSTROWER, 2013, p. 25).

É essa ideia de acaso ou de um momento "da graça geradora do acidente" que podemos ver tanto na performance musical de John Cage, quanto na atitude estética de José Agrippino. John Cage trabalhava com uma multiplicidade de fontes e recursos, preferencialmente seguindo orientação no sentido do Oriente, inspirada no zen-budismo, apanhando em desvio o "clinâmen de Epicuro" que, Deleuze, faz ressalva ao dizer:

> os Epicurista operam uma outra cisão da causalidade, que fundamenta também a liberdade: conservam a homogeneidade da causa e do efeito, mas recortam a causalidade segundo séries atômicas cuja independência respectiva é garantida pelo *clínamen* – não mais destino sem necessidade, mas causalidade sem destino (DELEUZE, 1974, p. 7).

Joan Retallack, na apresentação do livro *Musicage*, aponta que as aproximações entre Epicuro e Cage são possíveis:

> Epicuro e Cage são, em certo sentido, diferentes lados de uma mesma moeda cultural/conceitual/temperamental. O que faz de Cage o Yin expansivo que pode aproveitar a vida no meio de um mundo imperfeito para o ansioso Yang de Epicuro, recuando em um enclave hermético; o que afasta Cage da armadilha das dicotomias ocidentais de bem/mal, sensualidade/razão, sentido/absurdo, é a sua bem-humorada aceitação (no modo oriental) da graça geradora do acidente (RETALLACK, 2015, p. 48).

Então, para José Agrippino, os defeitos de luz e de áudio, e até os erros de continuidade, são devidamente aceitos, devorados e incorporados ao filme. Ele sabe que o acaso está em toda parte, está em movimento atravessando todas as atividades humanas e que é preciso ser veloz e ousado para acolher o imprevisível. Ele está ciente de que "a criação artística emerge às vezes de uma tomada de risco, de um desafio ao imprevisto" (NOËL, 1993, p. 5). Principalmente nas condições mais adversas, nas piores condições materiais ou técnicas o acaso se faz presente, escondido, pronto para emergir e você precisa estar atento e forte para agarrá-lo e guiá-lo a seu favor.

José Agrippino atua delirantemente no território da estética da precariedade, ele traz na bagagem as conversas com Glauber Rocha sobre subdesenvolvimento, terceiro mundo, estética da fome e, ainda, impressões sobre *Câncer*, o lendário filme experimental de Glauber. Ele tem em mente o aforismo de Demócrito que diz que "tudo que existe é fruto do acaso e da necessidade". As ferramentas de Glauber, de Oiticica, de Demócrito, de John Cage são utilizadas sem

[11] Pintor norte-americano (1882-1967). "Considerado um representante do novo realismo [...]. Os traços realistas nos quadros de Hopper, no entanto, são, por vezes, de tal maneira exagerados que deixam reconhecer imagens não abertamente representadas ou que até fazem o real parecer fantástico" (RENNER, 2003, p.7). Talvez, a citação a que se refere Bodanzky, seja a do quadro *Noctâmbulos* (1942), "quadro que mostra um vidro de janela curvo, tornando o vidro visível: o espaço do bar envolve as pessoas como um recipiente hermeticamente fechado, tornando visível a delimitação tanto do ambiente citadino como da natureza" (RENNER, 2003, pp. 78-79).

[12] *O Balcão*, de Jean Genet, dirigido por Victor Garcia, no Teatro Ruth Escobar. O cenário era uma enorme estrutura metálica com 25 metros de altura, em forma de torre circular, para cuja construção foram usadas 43 toneladas de aço. Ficou em cartaz de 1969 a 1971. José Agrippino de Paula fez um documentário de 30 minutos, preto & branco, com fotografia de Jorge Bodanzky (FERNANDES, 1985, p. 88).

cerimônia e de forma imediata, instantaneamente. Isto fez de *Hitler Terceiro Mundo*, um acontecimento estético visionário, grotesco, surreal, que carrega no seu escopo um desesperador desencanto radical, um frescor-escracho, um manifesto estético brutal, com uma pegada de história em quadrinhos e ficção científica.

As cenas curtas são coladas alogicamente. Um corpo arrastado ao longo de um corredor estreito, um casal nu rolando na areia da praia, uma canoa ocupada por refugiados lembrando a Arca de Noé. Enquanto isso, ouvimos o áudio de galinhas cacarejando.

A "coisa" ou o Homem de Pedra, explica Bodanzky, é "um personagem de quadrinhos que Agrippino criou, fantasiando um ator com placas de isopor". De repente, ele balança no alto de um prédio de 20 andares próximo ao Viaduto do Chá. Uma multidão se aglomera, a polícia chega:

> Pedimos, então, aos policiais que nos ajudassem na filmagem da prisão do Homem de Pedra. Muito solícitos para fazer o seu próprio papel, eles subiram até o terraço, procederam à captura e eu filmei até a porta do camburão sendo fechada, de dentro do veículo. A distinção entre documentário e ficção era sempre muito tênue (BODANZKY apud MATTOS, 2007. p. 91).

Em outra sequência, um jovem cabeludo é torturado com choque elétrico e depois é castrado. De repente, um inusitado giro de câmera de 360 graus põe a cidade de cabeça para baixo. A linguagem corporal do filme, com seus movimentos maquinais, impõe a estética do corpo grotesco, exibindo protuberâncias, grandes orelhas, narizes avantajados e bocas abertas. "[...] para o grotesco, a boca é parte mais marcante do rosto. [...] O rosto grotesco se resume afinal em uma boca escancarada, e todo o resto só serve para emoldurar essa boca, esse abismo corporal escancarado e devorador" (BAKHTIN, 1993, p. 277).

Há um clima predominante no filme, de teatro de baixa comicidade, das tradições populares, de feira, de praça pública, de circo de horrores, instaurando "um limiar de estranheza das formas corporais para lá da qual se perde a identidade humana" (GIL, 2006, p. 34), estranheza realçada pelos figurinos incomuns e maquiagens exacerbadas caracterizando os personagens como figuras monstruosas, um corpo que difere do normal, apresentando uma desproporção, uma "aberração da realidade" (GIL, 2006, p. 18), como que saídas de um filme de ficção científica ou de uma história em quadrinhos. Ao analisar em seu precioso livro o *Cinema Marginal (1968/1973): a representação em seu limite*, Fernão Ramos, observa a especificidade do filme de José Agrippino de Paula:

A forma de trazer os alimentos à boca, quando se aproxima do animalesco, nos remete a um outro traço da imagem do abjeto constituído pela representação de seres humanos com características animais. O animalesco aparece, então, como imagem da degradação ou da violência. Em *Hitler Terceiro Mundo*, filme de José Agrippino de Paula, a animalidade humana é representada nos dois sentidos. O filme se inicia com uma série de sons guturais de animais selvagens. Jô Soares, no papel de um singular samurai, joga folhas velhas de legumes aos favelados que reagem como animais sendo alimentados; algumas cenas depois, seres animalescos, lembrando macacos, dançam em volta de um corpo torturado; no final do filme ainda o samurai, de frente para uma televisão, leva um pedaço de carne à boca e a balança convulsivamente, soltando grunhidos (RAMOS, 1987, p. 117).

Assistimos a um desfile de personagens inusitados, portadores de máscaras, numa carnavalização selvagem desenhada pelas cenas de multidão, com o público sempre acompanhando os atores como num bloco de entrudo, numa

Filmagem de *Hitler Terceiro Mundo*.

"A ousadia da linguagem estética do filme, com suas imagens desproporcionais e abjetas, cenas de sangue e terror, excrescência e obscenidade o situa como um exemplo de experimentação e marginalidade."

cerimônia e de forma imediata, instantaneamente. Isto fez de *Hitler Terceiro Mundo*, um acontecimento estético visionário, grotesco, surreal, que carrega no seu escopo um desesperador desencanto radical, um frescor-escracho, um manifesto estético brutal, com uma pegada de história em quadrinhos e ficção científica.

As cenas curtas são coladas alogicamente. Um corpo arrastado ao longo de um corredor estreito, um casal nu rolando na areia da praia, uma canoa ocupada por refugiados lembrando a Arca de Noé. Enquanto isso, ouvimos o áudio de galinhas cacarejando.

A "coisa" ou o Homem de Pedra, explica Bodanzky, é "um personagem de quadrinhos que Agrippino criou, fantasiando um ator com placas de isopor". De repente, ele balança no alto de um prédio de 20 andares próximo ao Viaduto do Chá. Uma multidão se aglomera, a polícia chega:

> Pedimos, então, aos policiais que nos ajudassem na filmagem da prisão do Homem de Pedra. Muito solícitos para fazer o seu próprio papel, eles subiram até o terraço, procederam à captura e eu filmei até a porta do camburão sendo fechada, de dentro do veículo. A distinção entre documentário e ficção era sempre muito tênue (BODANZKY apud MATTOS, 2007. p. 91).

Em outra sequência, um jovem cabeludo é torturado com choque elétrico e depois é castrado. De repente, um inusitado giro de câmera de 360 graus põe a cidade de cabeça para baixo. A linguagem corporal do filme, com seus movimentos maquinais, impõe a estética do corpo grotesco, exibindo protuberâncias, grandes orelhas, narizes avantajados e bocas abertas. "[...] para o grotesco, a boca é parte mais marcante do rosto. [...] O rosto grotesco se resume afinal em uma boca escancarada, e todo o resto só serve para emoldurar essa boca, esse abismo corporal escancarado e devorador" (BAKHTIN, 1993, p. 277).

Há um clima predominante no filme, de teatro de baixa comicidade, das tradições populares, de feira, de praça pública, de circo de horrores, instaurando "um limiar de estranheza das formas corporais para lá da qual se perde a identidade humana" (GIL, 2006, p. 34), estranheza realçada pelos figurinos incomuns e maquiagens exacerbadas caracterizando os personagens como figuras monstruosas, um corpo que difere do normal, apresentando uma desproporção, uma "aberração da realidade" (GIL, 2006, p. 18), como que saídas de um filme de ficção científica ou de uma história em quadrinhos. Ao analisar em seu precioso livro o *Cinema Marginal (1968/1973): a representação em seu limite*, Fernão Ramos, observa a especificidade do filme de José Agrippino de Paula:

A forma de trazer os alimentos à boca, quando se aproxima do animalesco, nos remete a um outro traço da imagem do abjeto constituído pela representação de seres humanos com características animais. [13] O animalesco aparece, então, como imagem da degradação ou da violência. Em *Hitler Terceiro Mundo*, filme de José Agrippino de Paula, a animalidade humana é representada nos dois sentidos. O filme se inicia com uma série de sons guturais de animais selvagens. Jô Soares, no papel de um singular samurai, joga folhas velhas de legumes aos favelados que reagem como animais sendo alimentados; algumas cenas depois, seres animalescos, lembrando macacos, dançam em volta de um corpo torturado; no final do filme ainda o samurai, de frente para uma televisão, leva um pedaço de carne à

[13] "O cinema de autor permitiria a prática cinematográfica desvinculada das exigências opressoras do último elo (a realização do valor) e, dando ênfase à dimensão pessoal do autor e à individualidade de sua inspiração, possibilitaria a liberação do 'artista' da dialética da mercadoria" (RAMOS, 1987, p. 17).

boca e a balança convulsivamente, soltando grunhidos (RAMOS, 1987, p. 117).

Assistimos a um desfile de personagens inusitados, portadores de máscaras, numa carnavalização selvagem desenhada pelas cenas de multidão, com o público sempre acompanhando os atores como num bloco de entrudo, numa mistura de realidade e delírio. Delírio surrealista, conforme Sontag:

> Por surrealismo não me refiro a um movimento específico na pintura inaugurado pelo manifesto de 1924 de André Breton [...]. Refiro-me a um modo de sensibilidade que perpassa todas as artes no século XX. [...] A tradição surrealista em todas essas artes é unificada pela ideia de destruir os sentidos convencionais e criar novos sentidos ou contrassentidos pela justaposição radical (o 'princípio do collage') (SONTAG, 2020, p. 339-40).

José Agrippino incorpora tudo, não deixa nada de fora, conta Bodanzky, como a cena real de Jô Soares que sentindo fome durante a filmagem, vai a um restaurante japonês, ainda na pele do Samurai e é filmado contracenando com a dona do restaurante que, sem saber, participa da mescla entre o real e a ficção. Um *happening*, onde as sequências estruturadas posteriormente na montagem não seguem nenhuma lógica narrativa, apenas uma sucessão de cenas ao acaso, sugerindo possibilidades de diálogos por associação de imagens recorrentes de personagens ou espaços. Ao filme se aplica o que Kaprow diz sobre um dos seus *happenings:*

> É natural que se houver múltiplos espaços nos quais as ações são programadas – seja em sequência ou ao acaso –, o tempo ou o ritmo adquiram uma ordem determinada mais pelo caráter dos movimentos dentro dos ambientes do que por conceitos de desenvolvimento e conclusão convencionais (KAPROW, 2013, p. 52).

Ao analisar as produções do Cinema Marginal Brasileiro, Fernão Ramos destaca aspectos da linguagem estética do filme de José Agrippino de Paula, situando-o como um exemplo de cinema que amalgama imagens ao mesmo tempo grotescas e *pop,* extraindo um sentido de estranheza e de realidade brutal de um tempo histórico nacional que revelava o processo de germinação do ovo da serpente do autoritarismo que estava sendo chocado desde os anos 30, inchado na segunda guerra mundial e estourado com o golpe de 64 e, no calor do presente, punha suas garras em ação com o AI-5. A ousadia da linguagem estética do filme, com suas imagens desproporcionais e abjetas, cenas de sangue e terror, excrecência e obscenidade o situa como um exemplo de experimentação e marginalidade. "A imagem do abjeto constitui um momento privilegiado da narrativa marginal. [...] O nojo, o asco, a imundície, a porcaria, a degradação, enfim, todo o universo 'baixo' compõe a diegese típica da narrativa marginal" (RAMOS, 1987, p.116).

Inicialmente chamado de "novíssimo", o Cinema Marginal, distanciou-se do Cinema Novo, discordando, sobretudo, da obrigatoriedade de preocupar-se com o elo final da cadeia produtiva da indústria cinematográfica: a distribuição do filme-mercadoria. No entanto, o movimento caracterizava-se por uma explícita heterogeneidade formal com cada artista experimentando suas ideias a partir dos recursos disponíveis, obedecendo às vibrações dos desejos individuais ou dos núcleos de criação e, consequentemente, abraçando a causa do Cinema de Autor, levando esse princípio até às últimas consequências, ao mesmo tempo em que ignorava o público como objetivo comunicacional. Fazer é preciso, exibir não é preciso. O movimento se concentrou expressivamente entre os anos de 1968 a 1973. Ao desvincular-se dos padrões convencionais de representação e das premissas obrigatórias de uma destinação social, o Cinema Marginal assume o papel de "Arte de Guerrilha" diante de um quadro de terror, de realidade bruta, de violência e exclusão imposto pela ditadura brasileira:

> A questão da marginalidade dentro deste quadro ganha contornos mais fortes. A postura marginal começa a evoluir da definição pejorativa, contida na semântica de dicionário [...] para uma valoração positiva e que vai se constituir em lema e bandeira de toda uma geração. [...] A obra de arte passa a ser elaborada [...] sem que esteja no horizonte sua veiculação (RAMOS, 1987, p. 30).

O longa *Hitler Terceiro Mundo* tornou-se *cult-movie*, uma referência do cinema de invenção e transgressão no Brasil da ditadura militar, e deve ser visto como uma realização singular, única e original de cinema-*happening* dentro do que se convencionou chamar de cinema marginal, usando a improvisação, o acaso, a colagem, a mixagem e o desgaste enquanto noções operacionais para a realização de um projeto de arte de guerrilha. A "arte de guerrilha, entendida como uma forma de vanguarda imprevisível e combativa, foi se tornando uma ideia defensável no Brasil e na América Latina dos anos 60 e 70" (FREITAS, 2007, p. 42).

Capa do DVD de *Hitler Terceiro Mundo*.

VENCESTE, GALILEU! QUANDO DESPERTARMOS DE DENTRE OS MORTOS, DE HENRIK IBSEN

Jorge Arias[1]

Quando despertarmos de entre os mortos[2], com o subtítulo *Epílogo dramático*, escrita em 1899, foi a última obra de Henrik Ibsen (1928-1906), que sofreria um acidente vascular cerebral no ano seguinte e morreria de um novo AVC em 1906. Como nenhum dos personagens de *Quando despertarmos de entre os mortos* aparece em suas obras anteriores, *Epílogo* alude a Ibsen, que aos 71 anos pressentia seu fim; como nem toda morte é um drama, "dramático", aludiu a toda sua carreira, que, com a valentia própria do autor, é julgada e, pelo menos parcialmente, condenada.

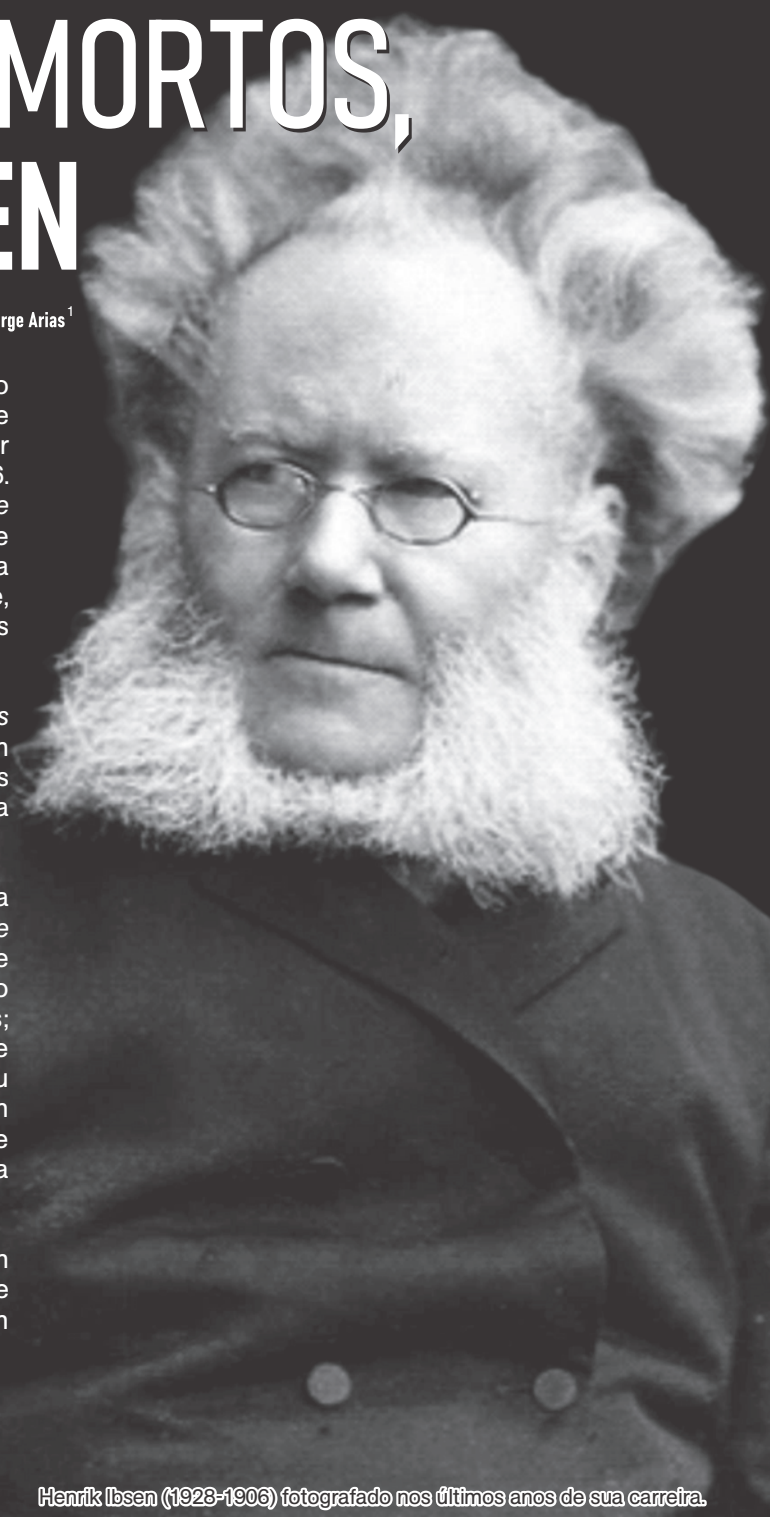
Os três atos de *Quando despertarmos de entre os mortos* são claros, seus diálogos significativos, as cenas bem construídas e resolvidas; entretanto, a conduta contraditória dos personagens principais, Rubek, Irene e Maia exige uma interpretação.

Em um elegante balneário em um fiorde da costa norueguesa, o escultor Arnold Rubek, autor da escultura *Dia de Ressurreição*, cuja personagem principal é uma mulher nua que volta à vida, está com sua jovem esposa Maia bebendo champanhe após o café da manhã. Ambos leem seus jornais; estão casados há quatro anos, há insatisfação; Maia diz que ele "vagueia sem paz", que ele não "encontra mais prazer em seu trabalho". Ela ainda o repreende por não haver cumprido, nem cumprirá, sua promessa de escalar uma montanha com ela e mostrar-lhe "a glória do mundo": a vida, tão bela quanto deveria ser.

Um resistente proprietário de terras, Ulfheim, um caçador de ursos que vive nas proximidades, aparece e imediatamente se insinua para Maia. Rubek encontra um

[1] Jorge Arias é pesquisador e crítico teatral.

[2] N.T.: Optamos por utilizar o título da peça (no original em norueguês *Når vi døde vågner* e em inglês *Whem we dead awaken*) conforme a primeira tradução brasileira de Vidal de Oliveira.



Henrik Ibsen (1928-1906) fotografado nos últimos anos de sua carreira.

Retrato de Henrik Ibsen (1928-1906) pintado por Henrik Olrik (1830-1890).

Desenho dos personagens de *Quando despertarmos de entre os mortos* (1899).

"De fato, Ibsen sente que está escrevendo sua última peça e revê sua produção."

paralelo entre sua vida e a de Ulfheim: como o caçador de ursos, Rubek deve conquistar o mármore, dominá-lo e animá-lo, transformá-lo em arte; uma luta sem fim. Ele criou uma obra-prima, é célebre; lhe atormenta a ideia de que, sobre sua obra, "ninguém sabe nada, ninguém entende nada".

Apesar dos triunfos e da fama por *Dia da Ressurreição*, Rubek modifica sua escultura, relegando a mulher nua a um segundo plano. Ele diz que há traços deste meio fracasso em seu trabalho posterior, bustos de homens abastados que ele fez por dinheiro mas que têm, apesar de sua origem mercantil, "algo secreto, que ninguém vê".

Irene, que foi a modelo nua de *Dia da Ressurreição*, aparece no balneário. Ela está hospedada no mesmo hotel dos Rubek, como Senhora von Satow. Assim que encontra Rubek, lhe acusa de tê-la usado para a arte, de tê-la visto apenas como um episódio menor em sua vida e depois descartada, porque para ele "A obra de arte [é o que] vem primeiro, depois o ser humano".

Em um lugar de descanso nas altas montanhas, Maia, autorizada por Rubek, almoça com Ulfheim ao ar livre; anuncia que vai passar o dia seguinte com ele. Rubek confessa que ele precisa de Irene, que desapareceu de sua vida e quem ele procurou em vão após o final do *Dia da Ressurreição*. Ele afirma ter em seu interior um cofre, cuja chave está em poder de Irene, que guarda algo muito valioso.

Irene é viúva de um diplomata sul-americano; é casada com um russo sobre o qual não diz ou não sabe onde ele está; afirma que teve filhos a quem matou; que ela também morreu e agora ressuscita dos mortos. Ela odeia Rubek, porque ele a deixou ir logo depois que eles tiveram seu "filho", a escultura, a obra dos dois; Rubek lhe diz que ela tem a chave do cofre secreto.

Ulfheim e Maia passarão a noite na montanha; Rubek também irá, com Irene, para a montanha. Nas alturas, Ulfheim propõe sexo à Maia, que se recusa horrorizada e resolve voltar para o hotel. Eles estão em uma parte perigosa da montanha; somente Ulfheim conhece o difícil caminho de volta. Rubek e Irene aparecem. Ela puxa uma faca e ameaça matar Rubek, mas não o faz porque diz que é inútil, pois ele já está morto. Eles confessam seu amor mútuo, ela quer ir aos cumes, para ver a glória do mundo, eles estarão juntos para sempre. O sol nasce.

Ulfheim desce a montanha com Maia em seus braços. Aparece uma freira, Maia canta que é livre; Rubek e Irene morrem levados por um turbilhão de neve; a freira faz sinal da cruz sobre Irene e diz "Pax vobiscum".

-o0o-

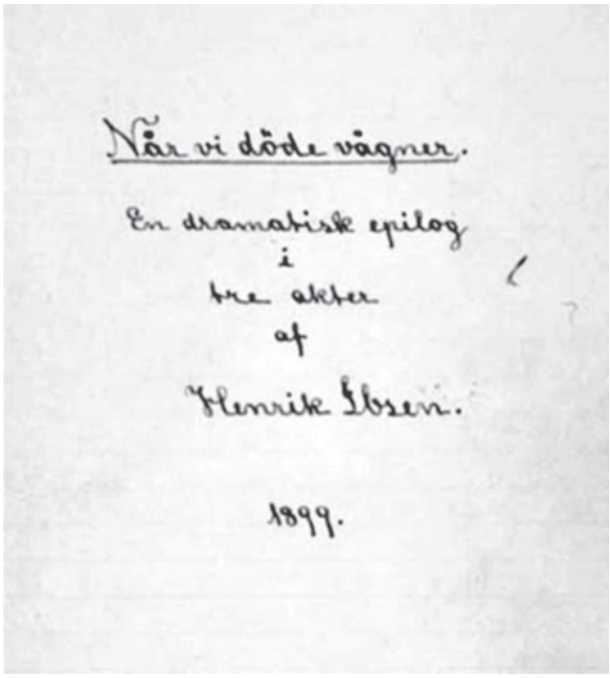
O dramaturgo escocês William Archer no prefácio de sua tradução inglesa de *Quando despertarmos de entre os mortos* argumenta que a peça é uma pobre antologia de temas das outras peças de Ibsen, e que é uma evidência da deterioração cerebral do autor. Segundo Archer, isto é visível porque Ibsen, contra seus princípios, permite que os símbolos predominem sobre os dados da realidade e até mesmo porque modificar uma escultura é impossível.

De fato, Ibsen sente que está escrevendo sua última peça e revê sua produção, um pouco no estilo daqueles

espetáculos que anunciaram um "grande final para toda a companhia" e um pouco como um dança macabra. Por exemplo, há um paralelo com *Solness, o construtor* (1892) na ascensão mística e arriscada. E alusões a *O pequeno Eyolf* (1894), com a contradição entre os projetos de Allmers e os cuidados de seu filho, a *Peer Gynt* (1966), a *Brand* (1967), com o desenlace na neve.

Quanto à impossibilidade de modificar uma obra de arte, vemos continuamente que o tempo, e às vezes a vontade do homem, os modifica; "restaurações" também são modificações. Bernard Shaw, em *The quintessence of Ibsenism* (1900) argumenta que Ibsen nos mostra que

> [...] nenhuma degradação, permitida ou ainda concebida, é tão catastrófica quanto aquela em que as mulheres podem acabar como um luxo para os homens, mas também podem matá-los; que homens e mulheres estão se tornando conscientes disso e que o mais interessante de todos os desenvolvimentos futuros iminentes é o que vai acontecer em *Quando nós, os mortos, despertarmos*.



Manuscrito de *Quando despertarmos de entre os mortos* (1899).

Na linha feminista de várias de suas peças, Ibsen previu em *Quando nós, os mortos, despertarmos* a ascensão revolucionária das mulheres no mundo de hoje e a luta dos sexos. Todo este pensamento original existe em *Quando nós, os mortos, despertarmos*; mas vemos um segundo tema: os "deveres" não cumpridos do artista para com a sociedade. Enquanto o artista se concentrar em seu trabalho, é um recluso separado do mundo, como as freiras que aparecem na peça e representam a morte em vida. Ulfheim, um proprietário sanguinário e primitivo, um "fauno" segundo a Maia, diz da freira: "[...] eis o corvo! Quem deve ser enterrado?"

O escultor Arnold Rubek se isolou do mundo, ao custo de sua vida e da vida de sua modelo Irene, que ele supostamente usou e descartou após posar para o *Dia da Ressurreição*. Ela se declara morta e sem alma depois de ter criado, em união com Rubek, sem sexo e sem amor, esta escultura, que ela chama de seu filho.

A apropriação exclusiva da cultura e da arte por uns poucos é um atentado à igualdade humana. Nessa última obra Ibsen se julga, porque viveu e criou sua arte como Rubek; ele se julga, se declara culpado e se condena a si mesmo. No segundo ato, Rubek diz que ele também faz parte da escultura, na pessoa de um homem dominado pela culpa, que não pode se libertar do sentimento de uma vida perdida, "um prisioneiro de seu inferno". Maia, em sua maneira ingênua mas precisa, reprova Arnold, que é um poeta e carece de vida.

Rubek reconhece que tudo isso "de vocação do artista e sua missão lhe parece vazio, oco, sem sentido" e que em seu lugar colocaria "vida". Ulfheim é a vida cruel e triunfante. Ulfheim e Rubek finalmente concordam e parecem entender tanto o significado social da vida quanto o papel dominante do homem, quando prometem a suas companheiras, Ulfheim à Maia e Rubek a Maia e a Irene, em mostrar-lhes "a glória do mundo".

Ibsen compartilha a tese de Marx sobre a apropriação injusta de bens culturais por uma minoria à qual pertencem os "intelectuais":

> A concentração exclusiva do talento artístico em alguns indivíduos e, com isso, a sua permanente asfixia em meio às grandes massas é consequência da divisão do trabalho. Mesmo se, em certas condições sociais, cada um fosse um pintor notável, isso não significaria necessariamente que cada um fosse, além disso, um pintor original, de modo que também aqui a diferença entre trabalho 'humano' e trabalho 'único' se mostra como um puro absurdo. Sob uma organização comunista da sociedade, permanece, de todo modo, a subsunção do artista à estreiteza local e nacional – que decorre puramente da divisão do trabalho – e a subsunção do indivíduo a esta arte determinada, de modo que ele é exclusivamente pintor, escultor etc. e até mesmo o nome de sua atividade expressa continuamente a estreiteza de seu desenvolvimento social e sua dependência da divisão do trabalho. Numa sociedade comunista não há nenhum pintor, mas, no máximo, homens que, entre outras atividades, também pintam (MARX, ENGELS, 2007, p. 381).

-o0o-

O professor Pavel Knapek da Universidade de Pardubice, República Checa, em *Love, guilt, death and art in Ibsen's "When we dead awaken",* vê no desenlace, a morte conjunta de Rubek e Irene, um "ato de expiação". Interpreta "as mortes dos personagens principais como auto sacrifício, que do ponto de vista de Irene e, em última análise, até mesmo do ponto de vista de Rubek, é a única prova possível de amor e de absolvição da culpa na situação dada" (KNAPEK, 2015, p. 1).

Mas a ideia de um auto sacrifício expiatório para Rubek e Irene é duvidosa. O sacrifício de Antígona faz sentido, ela triunfa contra a morte através de sua morte; mas a morte casual de Rubek e Irene, vítimas de um risco que não deveriam ter assumido, soa como um disparate, como a vida duas vezes perdida.

Porém, Knápek assinala sagazmente um ponto: *Quando nós, os mortos despertamos* é um drama sobre a

moral e mais ainda sobre culpa. Isso não é novidade em Ibsen, cujos personagens, quase invariavelmente, debatem conflitos morais; Proust (1971, p. 439) escreveu que Ruskin, Nietzsche, Tolstoy e Ibsen foram os grandes "diretores de consciência" do final do século XIX. Se olharmos para o retrato de Ibsen, vemos um olhar penetrante e doloroso, a testa franzida e escrutinador, uma atitude inquieta, nada feliz. É difícil encontrar um personagem feliz; no máximo, eles sentem a satisfação de dever cumprido, todos eles têm ações difíceis de realizar.

Mas é precisamente a ideia moral, o bem e o mal, e seu instrumento de culpa, que leva ao drama e ao desenlace. Ibsen, com toda sua independência intelectual, não está livre da camisa de força da moralidade, do dever, da culpa. Suas peças são construções admiráveis, mas não nascem, como Fernando Pessoa queria, com a naturalidade de uma flor que se abre. Nietzsche escreveu em *Genealogia da moral*:

> Foram os 'bons' mesmos, isto é, os nobres, poderosos, superiores em posição e pensamento, que sentiram e estabeleceram a si e a seus atos como bons, ou seja, algo de primeira ordem, em oposição a tudo que era baixo, de pensamento baixo, e vulgar, plebeu. [...] o direito senhorial de dar nomes vai tão longe, que nos permitiríamos conceber a própria origem da linguagem como expressão de poder dos senhores (Nietzsche, p. 13-14).

Nietzsche vai adiante ao considerar a moralidade e a culpa como "construções sociais", no sentido em que esta expressão é atualmente entendida. O próprio Ibsen tinha vislumbrado algo disso em *Espectros* (1881), quando Elena Alving diz: "[...] espectros, alguns dos quais sinto dentro de mim... em nós corre não só o sangue de nosso pai e de nossa mãe, mas também uma espécie de ideia arruinada, uma espécie de ciência morta [...] todos nós somos espectros".

Ibsen, presa do dever, abnegação e culpa, quase um asceta literário, escreveu *Imperador e Galileu* (1873) sobre o imperador romano Juliano, que tentou restaurar o paganismo; uma peça que em sua primeira parte é um ataque ao cristianismo, e em sua segunda parte é um ataque a Juliano. Conclui com a penosa hipótese de uma união do paganismo e do cristianismo em um "terceiro reino". Em *Imperador e Galileu* Ibsen parece exorcizar os restos da religião que arrasta consigo desde sua infância e adolescência; mas ele manteve a norma moral, a ideia de culpa, a ideia de expiação. Possivelmente ele não foi tão livre do cristianismo quanto quis ser; e pode ser-lhe atribuída a frase apócrifa que os autores cristãos atribuíram a Juliano no momento de sua morte: "Venceste, Galileu!"

REFERÊNCIAS

IBSEN, Henrik. **Quando despertarmos de entre os mortos.** Rio de Janeiro: Editora Globo, 1985. Traduzido por Vidal de Oliveira.

KNAPEK, Pavel. Love, Guilt, Death and Art in Ibsen's When We Dead Awaken. **European Journal of Scandinavian Studies,** n. 45, vol. 1, 2015, p. 1-15.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã.** São Paulo: Boitempo, 2007

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral.** São Paulo: Cia de Bolso, 2009.

PROUST, Marcel. **Contre Sainte Beuve.** Paris: Gallimard, 1971.

SHAW, Bernard. **The quintessence of Ibsenism.** Londres: W. Scott, 1900.

Theatre Royal Haymarket, em Londres, por volta de 1900, onde foi representada a peça.

FLOR MESTRA

Vinicius Huggy[1]

Como cultivar uma Flor da atuação? Essa tem sido a pergunta que me demorei nos últimos anos. É preciso dizer que a Flor é um mistério, e o mais interessante é lidar com esse não-saber. Aproxima-te desses segredos entendendo a importância do mistério e depois vem a Flor mestra. É preciso uma espécie de silêncio para dar importância ao cultivo de uma Flor da atuação como mistério em si mesmo e entender como essa Flor se conserva numa bolsa de ossos. Mas, o que é a Flor da atuação? E, de onde vem esse perfume transcendental da presença cênica? Foi com essas questões que minha pesquisa iniciou até chegar em Zeami.

Zeami Motokiyo (1363-1443) é o grande mestre da Escola Kanze de Teatro Nô, a mais tradicional do Japão, e o principal grupo de Nô desde o período Muromachi (1336-1573). Em seu tratado mais importante, *Fushikaden* (2013), Zeami sugere a Flor da atuação como uma "elegância" que observava em várias expressões da vida, como nas crianças,

[1] Vinícius Huggy é ator, bailarino e arte-educador. Licenciado e Mestre em Teatro pela UDESC.

Performance apresentada no final do primeiro encontro *A transmissão da Flor* com orientação de Tânia Farias e Carlos Simioni

na paisagem, nos deuses e no mestre, que era seu pai. Este tratado, escrito entre 1400 e 1418, ensina que a Flor deve ser cultivada ao longo de uma vida inteira, iniciando aos 7 anos, no estágio da *Flor do momento* para chegar ao maravilhoso estado de *Flor verdadeira* depois dos 50 anos de vida.

O interesse que o corpo em cena concentra em um teatro-dança e o tal "charme sutil" manifestado é uma das forças que podemos entender como "presença cênica". Na última versão do *Fushikaden*, na tradução de William Scott Wilson, o tradutor apresenta um comentário sintético sobre o conceito de *hana* (ideograma da Flor em japonês), que aponta as palavras "graça", "charme", "interesse" e "singularidade" como sinônimos, ao dizer a Flor é:

> Um dos conceitos mais centrais no Fushikaden de Zeami, o qual, de todo modo, ele não define verdadeiramente. No começo do texto, flor significa quase uma implicação de um tipo de graça em performance - física, psicológica e espiritual - o que impressiona o público com uma qualidade única. No final do tratado, é mais claro uma sensação evocada no público de charme, interesse, singularidade da performance do ator. (WILSON in ZEAMI, 2013, p. 168, tradução minha).

A Flor da atuação é a singularidade da performance de um(a) artista da presença, mas não como atributo de qualidades intrínsecas a um sujeito, mas, antes, como parte de um conjunto de matéria e devir que é corpo e mundo, parte do infinito, o corpo-cosmos. Em termos de performance de Nô, a Flor do momento é o "charme sutil" (estilo *yugen*)[1] da presença cênica notado como um "estado de graça". Pode-se chegar a Flor como resultado de uma alquimia cuidadosa entre treinamento, humildade, persistência, partilha e transcendência.

Em seu legado, Zeami semeia pistas para encontrar a Flor próximo às tendências metafísicas da cena, como diria Artaud, quando o teatro (quase) toca o sagrado. Este caminho conduziu minha pesquisa até este mestre para compreendê-lo dentro do Teatro Nô e atualizá-lo. Percebo que as visões de Zeami sobre a Flor do palco levou o Nô a composições de alto rigor que caracteriza esse teatro com estilo de exuberantes detalhes e ornamentos, com inspiração na riqueza dos trajes do Império Japonês. Entretanto, apesar da suntuosa riqueza que passa a caracterizar o estilo da Escola Kanze depois do patronato do shogun Yoshimitsu Ashikaga, a intuição de Zeami sobre a Flor e sua humildade conservou grande importância para uma singeleza do espírito, perceptível quando o mestre descreve a "Flor verdadeira" na imagem de seu pai como um velho de movimentos restritos, mas com uma Flor expandida.

Nas palavras de Zeami:

> Meu pai faleceu aos noventa dias do Quinquagésimo mês na idade dos cinquenta e dois anos, mas no quarto dia do mesmo mês ele performou em honra dos deuses e dos Buddhas no Santuário Sengen em Suruga. O *sarugaku* naquele dia foi esplêndido, e os espectadores de ambas classes superiores e inferiores todas elogiaram fortemente. Em termos gerais, a maior parte dos papéis foi dada aos jovens atores, e meu pai performou as partes fáceis com restrição e entendimento. Sua performance foi carregada de tais matizes, todavia, sua Flor pareceu que tinha se expandido. Isso é porque no Nô, se o ator torna-se verdadeiramente mestre na Flor, a árvore talvez seja velha e os galhos e folhas poucas, mas ainda as flores irão permanecer sem cair. Isso foi uma prova, diante dos meus próprios olhos, da frase, "A Flor permanece em uma bolsa de ossos" (2013, p. 56, tradução minha).

Zeami escreve que na última apresentação feita por seu pai, mesmo atuando em personagens secundários, ele apresentou uma presença que se expandia, o que chamou de Flor verdadeira, e aqui proponho renomeá-la como Flor mestra. Zeami diz que na apresentação daquele dia, a Flor de seu pai havia se expandido, e sugere que todos perceberam isso.

No início de seu tratado, Zeami (2013) cria uma distinção para entender o conceito de Flor para seu teatro-dança, com os princípios de *flor autêntica* e *flor temporal*. Segundo ele, a "flor autêntica" é aquela que se observa no movimento dos mestres, é a mais difícil de obtê-la, pois demanda uma vivência transcendental na qual o indivíduo dissolve a si mesmo, mas também é aquela que emana a

Foto do solo *Alongamento em Sol Menor*

[1] *Yu* (escuro, profundo, quieto) *Gen* (profundo ou escuro, de outro mundo). Este termo é descrito com mais detalhes nas respectivas obras de Kunio Komparu (1986), Christine Greiner (2000) e Flávio Caputo (2016).

Alongamento em Sol Menor

quintessência da presença na qual nunca se pode perder, sendo a mais "verdadeira", pois se manifesta com a força de sua natureza de uma vida inteira.

A *flor verdadeira* se refere a um estado de presença do corpo que transcende o domínio das técnicas (sementes), quando a prática se experimenta a partir da pré-aceleração da expressividade, ou pré-expressividade que, segundo Renato Ferracini, do Lume Teatro, "é aquilo que vem antes da expressão, da personagem construída e antes da cena acabada. [...] É o nível de presença, onde o ator se trabalha [...] é o alicerce do trabalho não-interpretativo". (2001, p. 86) e segundo Franco Ruffini, do Odin Teatret, "pode ser definido como aquele no qual o ator constrói e dirige sua presença no palco, independente e antes das metas finais e resultados expressivos" (in BARBA e SAVARESE; 1995, p. 64).

Com a Flor em meio a essa ecologia da presença, a questão da semente (técnica) não é menos importante. Christine Greiner (2000) comenta que, "no livro I do Fushikaden aparecem os exercícios que devem ser realizados pelos atores conforme a faixa etária, tendo em vista a técnica, o ofício da flor, ou seja, a semente. No teatro nô, a semente seria a técnica e o repertório desenvolvido pelo ator". (p. 39) As sementes de técnicas são invólucros de potência que nos abrem para o acontecimento da Flor, mas não são as Flores em si mesmas. E também não existe uma técnica só. Segundo Caputo, "sementes são ações artísticas relacionadas por algo ou alguém [...] e que possam, elas mesmas, serem reestruturadas nas linguagens do nô" (2016, p. 66) A Flor se dá quando a presença desprende-se das técnicas cultivadas; explode suas sementes para a metamorfose da Flor, faz passagem para o devir-Flor se atualizar, então poliniza-se, manifesta-se a Flor verdadeira, Flor autêntica, Flor de uma vida, Flor mestra.

Um artista que se aproxima com maior inteireza das características de uma "Flor verdadeira", ou como preferimos chamar, da Flor Mestra, na arte contemporânea é Kazuo Ohno, que teceu caminhos entre o cultivo e a criatividade, o ancestral e o contemporâneo.

Veja a dança de Kazuo Ohno aos 90 anos, é como a Flor expandida no exemplo do pai de Zeami como um velho de movimentos restritos, é o mais próximo que podemos chegar da imagem encarnada da Flor mestra. Um corpo experiente em papéis "menores" na encenação, todavia, com uma presença inebriante, potente e incomensurável. Esta é a imagem da Flor guardada numa "bolsa de ossos". A beleza entre a maturidade e a decrepitude que está entre o estilo *yugen* (o grau maravilhoso, atemporal, sem forma) e o estilo *rojaku,* um mais-que escuro, *ou* escuro-escuro, que "seria a quieta beleza da velhice". (GREINER, 2000, p. 42).

A Flor do momento, ao contrário, representa uma manifestação com capacidade de emocionar, criar um efeito de beleza sutil, porém ela é, diferente do que Zeami entende por Flor verdadeira, aquilo que se expressa melhor no espírito espontâneo da criança. A Flor verdadeira acontece justo quando todas as características que faziam com que a Flor do momento se expressasse espontânea e de maneira principiante vão embora. Ao perder esses traços, o corpo cultivado permanece emanando sua presença, além da decrepitude corporal, da ausência de movimentos ou por conta de uma série de restrições que a idade vai acarretando.

Mesmo que o Fushikaden tenha permanecido durante tanto tempo em segredo, com sua recente disseminação pelo mundo, se tornou um documento secular importante das artes da presença, o *Kadensho* (como também é conhecido o tratado *Fushikaden*) é considerado "a 'Bíblia do Ator' cujos ensinamentos, ao longo dos anos, vêm sendo alternadamente ignorados ou respeitados, exatamente como a própria Bíblia" (SELAND apud OGAWA, p.44, 1997).

Ainda não temos uma tradução integral desta obra para a língua portuguesa, o que contribui para a escassez de estudos e práticas da Flor da atuação no Brasil, fora do Nô. Em minha busca pude ter acesso a trechos de uma edição rara em espanhol e da publicação na íntegra em inglês intitulada: *The spirit of Nô: a new translation of the classic Noh treatise Fushikaden* (2013). O *Fushikaden* está reunido em sete cadernos e é um dos documentos mais remotos da "grande pedagogia teatral" explorada também pela Antropologia Teatral. A Flor destaca-se como o caminho de formação que conservou importância para um detalhe da vivência cênica que se ativa na relação *entre-momentos*, no interstício dos acontecimentos, no íntimo comum dos organismos, no devir-cósmico. Antes de ser fenômeno, Flor é potência, é afeto, é o insólito:

> Zeami fala na necessidade de o ator conquistar o 'insólito' e o 'interessante' da sua interpretação. Esses termos não são usados no mesmo sentido que se costuma aplicá-los no cotidiano. Assim, o que torna a atuação interessante é justamente o insólito. A sua semente é a surpresa. Mas o insólito não é, no caso, sinônimo de raro e diferente. As flores de cerejeira, lembrava Zeami, são sempre as mesmas que desabrocham todo ano, mas são eternamente apreciadas devido à sensação que experimentamos ao rever o que há muito tempo não víamos (GREINER, 2000, p. 40).

O insólito é de uma beleza estranha e rara na natureza, incomum, mas não exatamente individuada, imaginária, inexistente ou particular. Nesta perspectiva, o acontecimento da Flor enlaça tanto indivíduos quanto ambiente, entidades atuais e o virtual, humanos e o mais-que humano, pois estende-se entre corpos, encontros e ausências, produzindo uma miríade de sensações nas qualidades que conferem ao acontecimento um comum em infinitas diferenças.

Na Flor há uma sensação comum, que é extra-sensorial e transindividual, uma experiência mais-que perceptual que se ativa nos gestos menores, que chamamos de "presença", como uma força de cultivo com tendências metafísicas e sacerdotais da cena durante uma vida. Essa e outras especulações e registros sobre a Flor da atuação estão reunidas em minha dissertação de mestrado *Os Mil Mundos da Flor: a arte da presença como uma vida em cultivo* (UDESC; 2022) e na páginas e no site do projeto http://atransmissaodaflor.com/.

REFERÊNCIAS

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: Tratado de Antropologia Teatral.** Campinas (SP): Hucitec, 1995.

CAPUTO, Flavio dos Reis. **Semente-estrutura-composição: os três caminhos de Zeami para a criação de uma peça nô.** 2016. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

GREINER, Christine. **O Teatro Nô e o Ocidente.** Annablume, 2000.

HUGGY, Vinicius. **Os Mil Mundos da Flor: a arte da presença como uma vida em cultivo.** Dissertação de mestrado. PPGT, UDESC; 2022.

KOMPARU, Kunio. **Noh: Principles and Perspectives.** 1983.

OGAWA, Felicia Megumi. **A Flor no Butoh de Kazuo Ohno.** Estudos Japoneses, n .17, pp. 43-53, 1997.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator.** Editora da UNICAMP, 2001.

ZEAMI. 1363-1443. [Fushi kaden. English] **The Spirit of Noh**: a new translation of the classic Noh Treatise The Fushikaden/Zeami; translated by William Scott Wilson. Previously published: Tokyo: Kodansha, 2006. Boston: Shambhala Publications Inc, 2013.

_____; SAKAI, Kazuya. **Kakyō: El espejo de la flor**. Estudios Orientales, v. 4, n. 2 (10), p. 154-188, 1969.

Preparação para performance de encerramento do primeiro encontro *A transmissão da Flor*

magos do teatro contemporâneo

ADOLPHE APPIA, UM PIONEIRO DO TEATRO CONTEMPORÂNEO

Marcelo Ádams [1]

Adolphe Appia (1887–1980).

Desconhecimento: esse substantivo que continuamente nos cerca – e cujo conteúdo semântico tomou até mesmo a forma da célebre frase "Só sei que nada sei", cuja autoria é atribuída ao filósofo grego Sócrates – tem se mostrado mais presente em nossas reflexões. Digo nossas, porque a consciência de que sabemos algo vem sendo potencializada justamente pelo fato de buscarmos, cada vez mais, conhecer as coisas: consequências do avanço da Ciência e da Filosofia, que por meio da invenção e/ou da descoberta de novas formas de conhecer o que existe, nos leva, irresistivelmente, a buscar conhecer mais e melhor. É lógico, portanto, que o desconhecimento para nossa espécie humana tenda a ser cada vez maior; seja porque à medida que ampliamos o conhecimento do mundo, abrem-se incontáveis caminhos de exploração que, por conterem em si o Desconhecido, aumentam a defasagem entre o que sei e o que ignoro; seja porque em meio a tantas coisas já conhecidas, posso optar conscientemente por conhecer algumas e ignorar outras; seja porque o acesso aos conhecimentos é barrado por inúmeras questões de fundo bem mais complexo, como as desigualdades sociais – para citar apenas uma delas. Ao transportar esse raciocínio para o campo das artes da presença, constato que, por óbvio, não tenho como estar ciente do que ainda não sei (e esse não é um jogo de palavras); ou porque isso que não sei ainda não existe (não foi inventado ou descoberto), ou porque não tive contato com o que desconheço e, portanto, não teria mesmo como saber.

Adolphe Appia (1862-1928) – cenógrafo e teorizador do Teatro nascido em Genebra, Suíça – morreu há quase cem anos e se mantém, para a maioria de nós que produzimos e consumimos arte, literalmente como um ilustre desconhecido. Ilustre porque, ao consultar algumas das principais historiografias do Teatro publicadas nas últimas décadas, nos deparamos com uma afirmação frequente: que Appia foi um dos grandes renovadores do Teatro do século 20, alguém que influenciou, em diferentes medidas, com seus escritos e com seus desenhos de cenografias, nomes bem mais consagrados do que ele,

[1] Marcelo Ádams é artista de Teatro e professor na Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS).

como Vsevólod Meierhold, Edward Gordon Craig, Émile Jaques-Dalcroze e Jacques Copeau, para citar apenas alguns. As razões para esse desconhecimento do trabalho de Appia são várias, e é provável que sua notória introspecção tenha sido decisiva para isso, já que não se notabilizou por divulgar suas inovadoras ideias cênicas, como o fizeram muitos de seus contemporâneos. O certo é que há fatos concretos a comprovar esse desconhecimento de suas ideias: no Brasil, até muito recentemente[2] nenhum dos seminais livros escritos por Appia havia sido ainda traduzido e publicado em nosso país: *Notas para a encenação de O anel dos nibelungos* (escrito entre 1891/1892 e publicado em 1954), *A encenação do drama wagneriano* (publicado em 1895), *A música e a encenação* (publicado em 1899) e *A obra de arte viva* (publicado em 1921). No quesito fortuna crítica, também havia uma lacuna de mais de um século na divulgação de suas ideias: apenas em 2021 foi publicado no Brasil um primeiro livro abordando o pensamento cênico de Appia, do qual sou o autor.[3] Esse intrigante *delay* de publicações, que se estende ainda para o volumoso número de artigos e ensaios escritos por Appia ao longo de sua produção teórica (com a exceção de fragmentos esparsos de seus textos, que eventualmente aparecem traduzidos em revistas especializadas), não é coerente com a importância histórica do autor, sendo este mais um caso de ideias pioneiras que são mantidas submersas.

Haja vista esse apagamento, intento aqui mais uma apresentação do que um aprofundamento nas ideias de Adolphe Appia. Há muito a ser discutido sobre as razões que o tornam uma das referências incontornáveis na modernização das artes cênicas ocidentais, mas o espaço limitado do qual disponho é insuficiente para tanto; é por isso que remeto à leitura de meu livro supracitado, para informações mais aprofundadas.

Appia teve como ponto de partida para suas inquietações sobre encenação, cenografia, iluminação e atuação, a insatisfação com as encenações das óperas do compositor alemão Richard Wagner (1813-1883), especialmente as que compõem a célebre tetralogia *O Anel dos Nibelungos*.[4] No tocante à cenografia, Appia ressentia-se da utilização de painéis/telões pintados para a ambientação dos "dramas musicais" de Wagner (assim chamados porque a dramaturgia dessas obras era composta, segundo Wagner, da integração consistente entre música e libreto, ao contrário do que comumente se via)[5]. Os telões pintados, ainda que tecnicamente muito bem executados, apresentavam, para desconforto de Appia, um irremediável choque de realidades: o cenário, bidimensional, enfeitava o espaço cênico (à época, exclusivamente teatros de configuração à italiana) com uma infinidade de detalhes pintados (a depender da obra: vegetações, interiores ou exteriores de edifícios, paisagens variadas, etc.); essa ode à ilusão em pinceladas era confrontada com a tridimensionalidade dos artistas do canto, que performavam suas partes em frente a esses telões, escancarando o pertencimento a universos distintos. O contraste gritante entre os corpos vivos e a

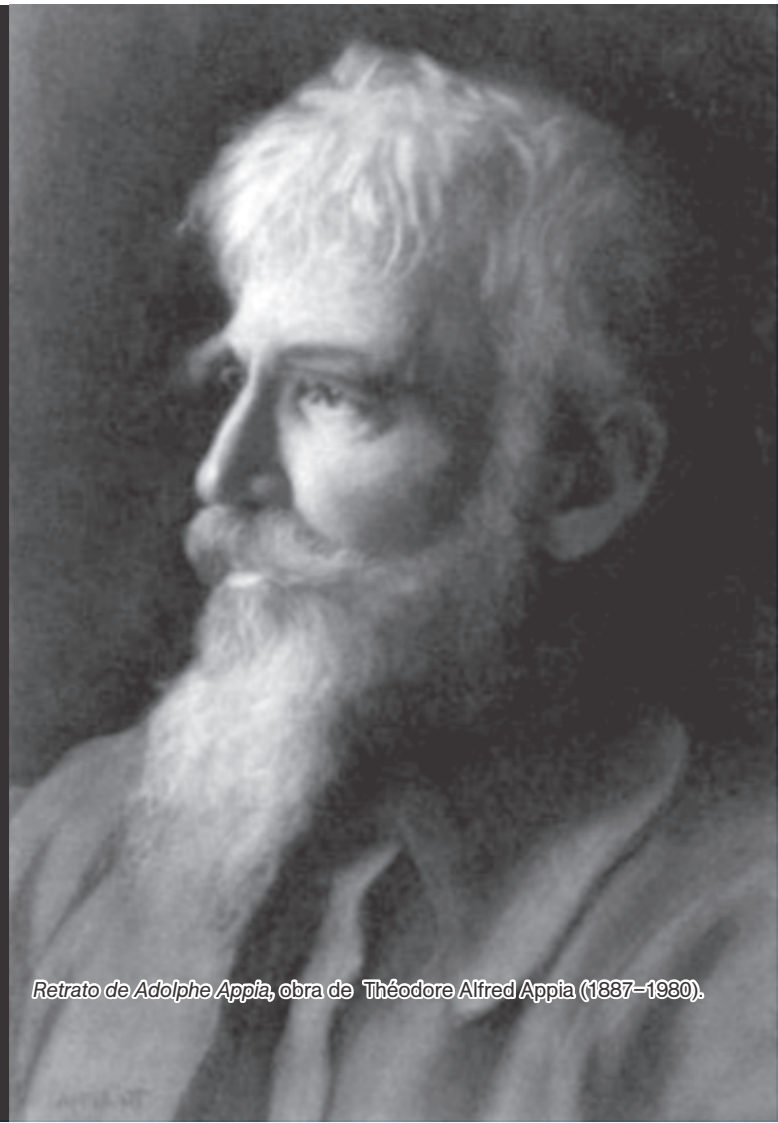
"Appia defendia que o corpo vivo ao entrar em contato com a matéria inerte da cenografia recebia desta a Vida; e vice-versa."

[2] Em setembro de 2022 foi publicado pela primeira vez no Brasil, pela editora Perspectiva, o livro *A obra de arte viva e outros textos*, com tradução e seleção de Jacó Guinsburg. Os demais livros de Appia permanecem inéditos no país.

[3] O livro *Adolphe Appia: Atuação Teatral, Música e Espaço* (São Paulo: Giostri, 2021) foi resultado de minha pesquisa de doutorado em Teatro (UDESC, 2018) e do estágio que realizei na Real Escuela Superior de Arte Dramático - RESAD, em Madri, Espanha.

[4] Escrita entre 1848 e 1874, a tetralogia é composta pelas obras *O Ouro do Reno* (1869), *A Valquíria* (1870), *Siegfried* (1876) e *Crepúsculo dos Deuses* (1876). As datas entre parênteses se referem ao ano em que foram apresentadas pela primeira vez, segundo Barry Millington (1995).

[5] Não era usual que um mesmo artista se encarregasse da música e do libreto: essas funções eram divididas entre dois ou mais nomes. Wagner fez questão de escrever ambos, em todas as suas óperas.



Retrato de Adolphe Appia, obra de Théodore Alfred Appia (1887–1980).

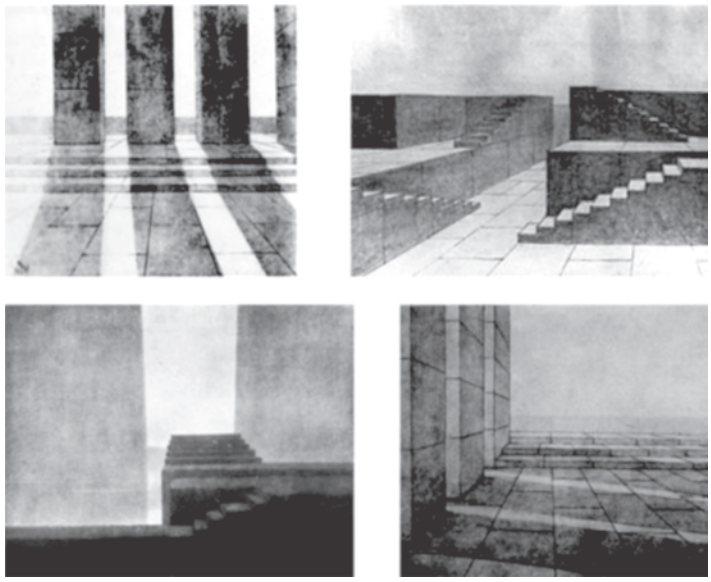
matéria inerte dos cenários pintados (Appia os chamava de "ilusão da ilusão"), que deveriam conviver em um mesmo espaço, levou o autor de *A obra de arte viva* a reivindicar uma transformação radical nas encenações das óperas: o ideal, segundo ele, seria oferecer uma cenografia igualmente tridimensional, ou seja, não mais composta por telões chapados, mas por volumes e níveis de diferentes dimensões, que seriam arranjados sobre o palco de diversas maneiras, mas sempre proporcionando aos performers a possibilidade de jogar com as exigências impostas aos corpos ao percorrer, subir, saltar, deitar, escalar, etc. os elementos cenográficos tridimensionais. Estes, que podiam tomar as formas de escadarias, blocos sólidos retangulares ou quadrados, platôs, patamares, etc., seguiam o princípio da sugestão (quando uma plataforma elevada poderia sugerir uma montanha, por exemplo), de modo que a ambientação se afastava de qualquer ideia de mimetismo, investindo no que Appia chamou de "espaços rítmicos". No estágio atual de nossos palcos, estamos habituados a essa sintetização do espaço cênico, a essa estilização cenográfica; lembre-se, entretanto, que as propostas de Appia remontam ao final de século 19, momento histórico no qual apenas muito recentemente introduzira-se no sistema teatral a figura do(a) encenador(a) e a iluminação elétrica nas casas de espetáculo.

Paralela a essa reforma cenográfica, está o campo no qual Appia é, sem dúvida, mais reconhecido: o da iluminação cênica. Levando-se em consideração que apenas a partir da década de 1880 os teatros europeus começaram a receber iluminação cênica elétrica, é de grande significado que ainda no século 19 Appia tenha percebido o imenso potencial que a iluminação atmosférica poderia fornecer ao espetáculo teatral. O suíço acreditava que a iluminação elétrica poderia desempenhar um papel central no teatro que estava por vir: por meio dos contrastes entre luz e sombra, do posicionamento dos refletores em diversos locais dentro da caixa cênica, do aproveitamento da tridimensionalidade dos performers e dos cenários não mais compostos por telões pintados.

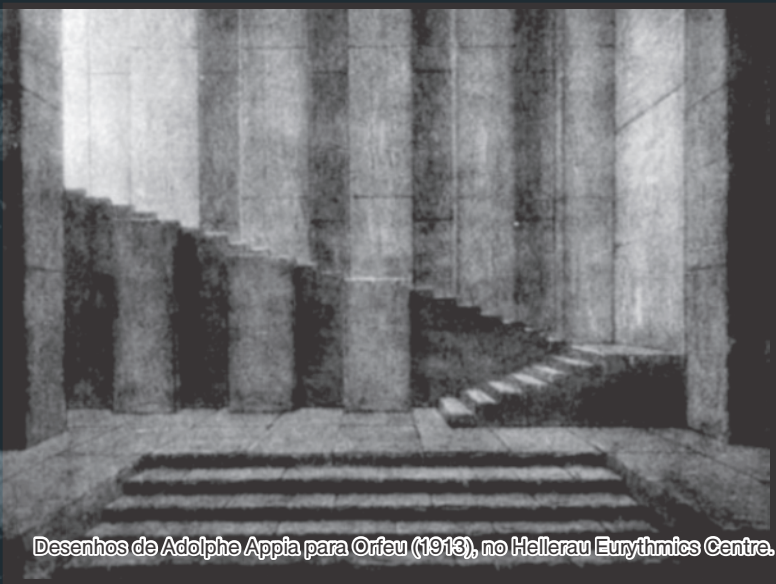
Percebe-se que as propostas de Appia em encenação, iluminação, cenografia e atuação formam um combo, ou seja, são interdependentes e reciprocamente potencializadoras. Appia acreditava que a reforma do Teatro deveria passar por esses quatro campos de forma integradora, pois apenas com uma figura centralizadora como a do encenador se poderia almejar uma coesão nessa convivência de recursos espetaculares. Optar pela sugestão, e não por uma pretensa mimetização do mundo em termos cenográficos, implicava em compreender que a iluminação climática era fundamental para que se obtivessem os efeitos narrativos almejados.

Por fim, de modo a representar o estágio mais avançado de suas propostas, menciono a centralidade do corpo humano na visão pioneira que Appia construiu para as artes cênicas ao longo de sua vida. À leitura de seus inúmeros escritos, constata-se que desde o início, ainda que timidamente, Appia intuía o papel hierarquicamente superior que o corpo vivo do performer (expressão na qual incluo, a título de simplificação, atrizes, atores, cantoras, cantores, dançarinas, dançarinos...) deveria ter no espetáculo. Todas as visões inovadoras que Appia alimentou convergem para a necessidade de conceder ao performer a primazia no evento cênico: a cenografia sugestiva de ângulos retos e formas duras era pensada para contrastar com as formas arredondadas do corpo humano. Appia defendia que o corpo vivo ao entrar em contato com a matéria inerte da cenografia recebia desta a Vida; e vice-versa: o cenário recebia Vida do corpo vivo. A imagem em questão é a de que quando pisamos no chão de tábuas de um palco, por exemplo, a dureza desse chão em contato com os nossos pés exerce uma força que os empurra de volta – empurramos o chão e o chão nos empurra. Essa imagem serve não apenas para o piso, mas para os elementos cenográficos tridimensionais em geral. E ainda: sendo o corpo vivo o portador do Movimento, é ele quem dá vida ao cenário; o Movimento é o elemento que amalgama todos os outros. E se o corpo é o detentor privilegiado do Movimento, é natural que seja o ponto mais alto do evento cênico. No que diz respeito à importância que vislumbrou na iluminação, Appia entendeu o

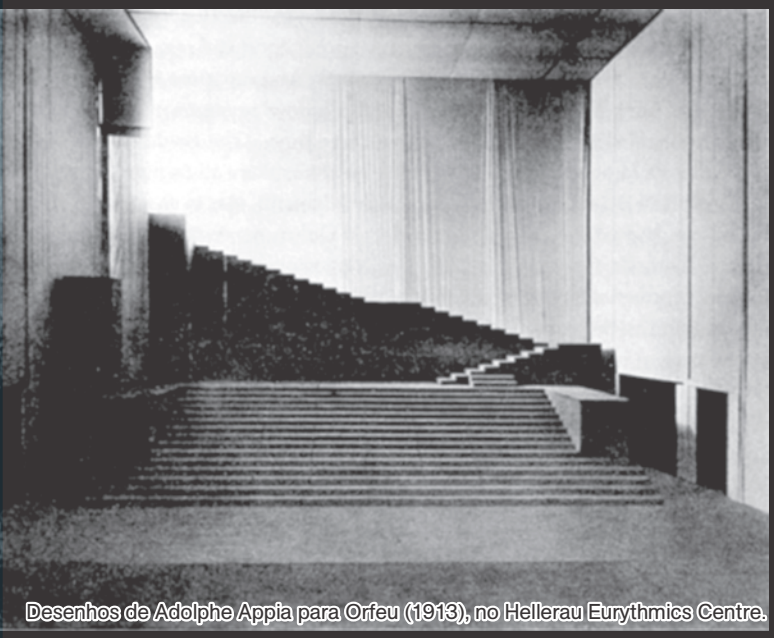
Adolphe Appia (terceiro a partir da esquerda) com colegas estudantes de Eurítmia de Suzanne Perrottet, Conservatório de Música de Genebra, 1908.



Espaços Rítmicos (1909).



Desenhos de Adolphe Appia para Orfeu (1913), no Hellerau Eurythmics Centre.



Desenhos de Adolphe Appia para Orfeu (1913), no Hellerau Eurythmics Centre.

Saint Joan (1917) de Lee Simonson.

papel que ela teria na relação com a cenografia e com o corpo vivo. Por serem tridimensionais, corpo e cenário beneficiam-se da capacidade que a luz tem de imiscuir-se nas saliências e reentrâncias expostas a ela. A cada passo, o corpo iluminado recebe sobre si um jorro de luz e de sombra que lhe altera a forma.

Especialmente em sua maturidade, Appia foi-se embrenhando nessa convicção de que o Teatro é corpo em movimento. Haveria muito mais a dizer sobre suas propostas de abandono da ficção como elemento narrativo estruturante do evento espetacular. Nesse sentido, é estimulante constatar como Appia de alguma forma vislumbrou algo que décadas depois seria batizado de *performance art*. Com semelhante pioneirismo, sonhou com um lugar – que chamou de Catedral do Futuro – em que não haveria divisões estritas entre performers e espectadores; aliás, chegou a sugerir que nem mesmo essas funções seriam exclusivas: todas as pessoas poderiam participar, comunitariamente, de um evento no qual o congraçamento entre corpos expressivos seria o objetivo.

Adolphe Appia, ao batizar o último livro que escreveu de *A obra de arte viva*, trouxe à tona uma problematização fecunda, que nesse século seguinte à sua publicação continua totalmente relevante. Sendo o Teatro, historicamente, uma arte que se vale de outras expressões artísticas para compor o que chamamos de espetáculo teatral – por meio de cenografias e figurinos, trilhas sonoras, efeitos de iluminação, dramaturgias, coreografias, etc. –, nos acostumamos a pensar os trabalhos de atores e atrizes em cena como Teatro. Entretanto, ao constatarmos que esses mesmos atores e atrizes exercem suas habilidades em diferentes veículos além do Teatro, como o cinema, a televisão, o vídeo, o rádio, a dublagem, a localização em games, entre outras formas existentes ou a surgir, e que podemos chamar a todas elas de atuação, fica difícil não registrar que "a arte de ator" – a expressão com a qual Luís Otávio Burnier batizou seu célebre livro – engloba todos esses trabalhos de atuação, sendo, portanto, uma arte autônoma. E essa arte de ator autônoma, que durante milênios esteve vinculada basicamente à outra arte "maior", o Teatro, com ela (con)fundiu-se, nos levando a afirmar que o Teatro tem nas figuras dos performers o seu centro expressivo; justamente por ser essa a arte na qual a presença compartilhada com espectadores de um mesmo espaço-tempo entrega seu máximo potencial expressivo, na forma de corpos vivos, não editados por tecnologias virtuais/digitais, semoventes e falantes. É apenas ao admitir a possibilidade de um Teatro sem a presença de atores e atrizes vivos (o que já é uma realidade, mas também objeto de discussões e polêmicas que ultrapassam as intenções deste texto) que é possível defender que: sim, o Teatro como o conhecemos, predominantemente, é composto por vários estímulos sensoriais além da presença viva do performer; mas que, ao mesmo tempo, o trabalho do performer que prescinda de outros

A Divina Comédia de Dante (1921) de Norman Bel Geddes.

Fausto (1927) de Jo Mielziner.

estímulos sensoriais e sonoros característicos de um espetáculo teatral é autossustentável como arte autônoma. Assim, *A obra de arte viva* de Appia refere-se à arte de atuação, essa arte praticada por corpos vivos, que expressam por meio da representação das coisas do mundo, as reais e as imaginadas, as belezas e as feiuras típicas do existir.

REFERÊNCIAS

ÁDAMS, Marcelo. Adolphe Appia: Atuação Teatral, Música e Espaço. São Paulo: Giostri, 2021.

ADOLPHE APPIA – ESCENOGRAFÍAS. Catálogo da exposição realizada em Madrid, Espanha, de 5 de maio a 6 de junho de 2004. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2004.

ADOLPHE APPIA 1862 – 1928. Actor – Space – Light. Catálogo da exposição produzida por PRO HELVETIA – Arts Council of Switzerland, Zurich. Exposição planejada por Denis Bablet (Paris) e Marie-Louise Bablet (Geneva). London: John Calder (Publishers) Ltd.; New York: Riverrun Press, 1982.

APPIA, Adolphe. **La música y la puesta en escena. La obra de arte viva.** Tradução de Nathalie Cañizares Bundorf. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2014.

APPIA, Adolphe. **"O homem é a medida de todas as coisas" (Protágoras):** Prefácio para um novo livro [1923], seguido do "Prefácio" de 1921. Tradução de Eugénia Vasques. Lisboa: Biblioteca/Escola Superior de Teatro e Cinema, 2013.

APPIA, Adolphe. *A encenação do drama wagneriano. Noções preliminares*. Tradução de José Ronaldo Faleiro. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas.** Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, v. 1, n. 12, p. 147-52, mar. 2009.

APPIA, Adolphe. **Œuvres complètes:** tome IV, 1921-1928. Édition élaborée et commentée par Marie L. Bablet-Hahn. Willisau: L'Âge d'Homme et la Societé Suisse du théâtre, 1992.

APPIA, Adolphe. **Œuvres complètes:** tome III, 1906-1921. Édition élaborée et commentée par Marie L. Bablet-Hahn. Bonstetten: L'Âge d'Homme et la Societé Suisse du théâtre, 1988.

APPIA, Adolphe. **Œuvres complètes:** tome II, 1895-1905. Édition élaborée et commentée par Marie L. Bablet-Hahn. Bonstetten: L'Âge d'Homme et la Societé Suisse du théâtre, 1986.

APPIA, Adolphe. **Œuvres complètes:** tome I, 1880-1894. Édition élaborée et commentée par Marie L. Bablet-Hahn. Berne: L'Âge d'Homme et la Fondation de la Collection suisse du théâtre, 1983.

APPIA, Adolphe. **A obra de arte viva.** Tradução de Redondo Júnior. Lisboa: Arcádia, [s.d].

Tânia Farias em *Manifesto de Uma Mulher de Teatro*.

NI UNA MENOS - MANIFESTO DE UMA MULHER DE TEATRO[1]

Ave Terrena[2]

Nós, mulheres, não seremos mais mortas e jogadas ao rio, não seremos mais asfixiadas, nossas cabeças não serão mais enfiadas em fornos, não seremos mais estranguladas, agredidas, violentadas. Não mais fantasmas de nós mesmas, destituídas de nosso próprio ser, aviltadas, diminuídas ao silêncio de mastigar na própria língua o gosto da amargura e da humilhação.

Não seremos, porém ainda continuamos sendo. Dizemos que não seremos pra reconstruir o mínimo do "eu" alquebrado pela perversidade dos golpes e ataques aos quais infelizmente a maior parte de nós ainda está submetida. Sem direito de sermos sujeitas de contorno próprio, saudáveis, seguras, somos sujeitadas por outros que nos impõem violências abissais, o horror feito carne em matéria bruta, crosta de estilhaçamento da nossa integridade física, emocional, psicológica, financeira, social.

[1] Publicado originalmente em www.fitriopreto.com.br/2022/olhares criticos.

[2] Ave Terrena é dramaturga, poeta, diretora teatral, performancer e orientadora do núcleo de dramaturgia da escola livre de Santo André.

Imagem de Magó em *Manifesto de Uma Mulher de Teatro*.

Isto aqui é um manifesto assim como a performance de Tânia Farias, Manifesto de uma Mulher de Teatro, em que ela parte de um dos textos mais conhecidos de Hamlet-Máquina, de Heiner Muller, pra justiçar poeticamente as mulheres atingidas pela violência de gênero. Por exemplo a personagem Ofélia, na peça, por exemplo a própria atriz, em cena, por exemplo uma artista popular, trabalhadora da cultura vítima de feminicídio, em história evocada durante o Manifesto. Que também poderia ser a de uma das muitas mulheres presentes do Graneleiro, consubstanciando a performance com a atriz. Que também poderia ser a minha.

O árduo cotidiano da desigualdade e, mais do que isso, da brutalidade nas relações de gênero é amplamente conhecido no Brasil, ainda que a maior parte das vezes as pessoas se recusem a debater o assunto. Não é possível que não se perceba o ódio dirigido ao nosso corpo, o desprezo com que nossa produção intelectual é tratada, o apagamento que nossa história sofre ainda em vida. Por isso faço questão de destacar o trabalho das mulheres nos textos que ando escrevendo aqui no FIT, assim como Tânia Farias o faz em seu Manifesto.

Não é qualquer Manifesto, importante destacar. É o Manifesto de uma Mulher de Teatro. No teatro produzimos forças pra conseguir invocar os monstros, traumas, pra enfrentar a decomposição que passamos a sofrer de dentro pra fora depois de uma violência como a que Farias narra em sua performance. No espaço do Graneleiro, clima de boate, ela institui um espaço sagrado, demarcando-o com um grande retângulo de linóleo preto no chão. Nesse território, ela inicia um rito, vociferação em performance.

Corpo elétrico, presença expandida, estatura que se eleva até as vigas do Graneleiro domando sua acústica indócil mesmo que o microfone tenha falhado. Sozinha, ela conseguiu segurar a atenção e o compromisso de cerca de trezentas pessoas, alcançando um estado performativo combativo que transformou a performance, ela própria, num ato imantado de fúria.

A dança que quer ser dançada, porém se interrompe: dedos que apontam para um lado e imediatamente em seguida para o outro, rodando em círculos – até que começam a encontrar espirais, ciclos do corpo ritmados por correntes de energia – corpa relampiante, senhora das batalhas, guerreira dos ventos. A proteção necessária pra fazer uma denúncia em cena, invocação de acalanto – não é só a dor, vivas e mortas continuam convivendo. Manifesto de uma Mulher de Teatro me lembrou a peça GrazziEllas, de Mel Campus, atriz de Londrina, no Paraná. Ela também pede proteção pra manter viva a memória de uma amiga-irmã-filha vitimada por um crime de ódio contra o seu corpo.

Seguimos todas nós, mulheres trans e cisgêneras sendo alvos da misoginia. Mas não aceitaremos nos reduzir ou nos deixar definir por ela. Existem laços de solidariedade, existe um sentimento vivo em ação de fortalecimento conjunto. Tânia Farias dança a relação com sua amiga, se relacionando com sua imagem projetada em vídeo na parede de tijolos. Na verdade, não sei se aquela imagem era da amiga de quem ela narrou a história, mas no momento entendi assim, e senti, eu também, o aconchego da companhia. O laço de afeto que acalma a maré de nosso corpo.

A direção coletiva da performance é da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, do qual a atriz faz parte. Uma mulher de teatro que se coloca à prova em manifesto público encarando as reações que seu depoimento trará. Porque é um assunto muito conhecido, mas um tabu. Falar em público sobre violência sexual, feminicídio etc faz com que se desentranhem mentiras, negligências, pequenas e grandes hostilidades e silenciamentos. Mas ela não está sozinha fazendo isso, ainda que a performance seja um solo. Há muitas mulheres ali com ela, inclusive sua mãe, cujo rosto é projetado em cena. Tânia Farias também dança com ela, é dançada por ela. E com e por suas parceiras e parceiros de grupo também. E com e por nós que estivemos no público naquela noite. Vociferação. Resistência. Acalanto. Solidariedade. Mulheres em luta. Ni una menos.

Como dizer

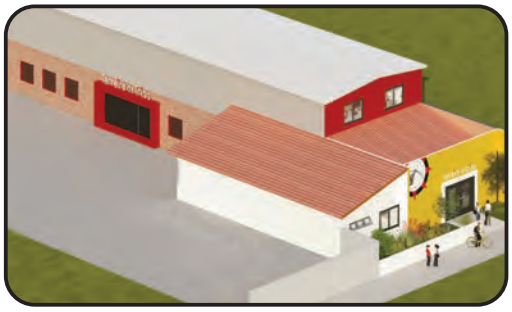
loucura –
loucura isso de –
isso de –
como dizer –
loucura isso de que –
desde –
loucura desde que –
dado –
loucura dado que isso de –
visto –
loucura visto que –
esse –
como dizer –
isso –
esse isso –
isso aqui –
todo esse isso aqui –
loucura dado todo esse –
visto –
loucura visto todo esse isso aqui de –
isso de –
como dizer –
ver –
entrever –
crer entrever -
querer crer entrever –
loucura isso de querer crer entrever o que –
o quê –
como dizer –
e onde –
isso de querer crer entrever o que onde -
onde –
como dizer –
lá –
acolá –
longe –
lá longe acolá –
bem pouco –
lá longe acolá bem pouco o que –
o quê –
como dizer –
visto tudo isso –
todo esse isso aqui –
loucura isso de ver o que –
entrever –
crer entrever -
querer crer entrever –
lá longe acolá bem pouco o que –
loucura isso de querer crer entrever ali o que –
o quê –
como dizer –

como dizer

Samuel Beckett

(*Como dizer, de* 1988, foi um dos últimos textos escritos por Beckett)
BECKETT, Samuel. **Poesia Completa.** Tradução de Marcos Siscar e Gabriela Vescovi. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

Ajude a Reconstruir a TERREIRA DA TRIBO!



Quem conhece a Terreira da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz sabe que a luta por esse Território Cultural é antiga. Desde a sua criação em 1984 no Bairro Cidade Baixa, a Terreira da Tribo mantém-se de forma independente pagando aluguel. As diversas ações artísticas e pedagógicas realizadas neste espaço possuem um sentido público, uma vez que promovem a democratização da arte e da cultura, sem distinções de qualquer tipo. Porém, a cada ano torna-se mais difícil manter o espaço em funcionamento pagando onerosos aluguéis, inflacionados pela especulação imobiliária. Amparado na ideia de que um projeto de Arte Pública deve ocupar um espaço público, desde a primeira ameaça de despejo nos meados da década de 1990, o Ói Nóis Aqui Traveiz busca abrir um precedente para que coletivos teatrais da cidade possam realizar as suas atividades de forma autônoma em espaços públicos.

Depois de décadas de luta, a Terreira da Tribo finalmente conquistou sua casa. No dia 6 de dezembro de 2022 foi assinado, entre o Ói Nóis e a Prefeitura de Porto Alegre, o termo de cedência do imóvel situado na Travessa Carmen nº 95. Nesse espaço a Terreira poderá continuar existindo, resistindo e cumprindo sua vocação pública. Mas, como a maior parte do imóvel cedido encontra-se em ruínas, serão necessárias reformas estruturais na edificação. Para habitar esse espaço e colocá-lo em funcionamento será preciso muitas mãos e muitos mutirões. Nos ajude a tornar esse sonho realidade!

É por isso que a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz continua com a sua campanha TERREIRA DA TRIBO EU APOIO! O público interessado pode colaborar com uma assinatura mensal através da www.benfeitoria.com/terreiradatribo ou com uma doação para a Associação dos Amigos da Terreira da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, CNPJ 95.123.576/0001-52, através da conta Caixa Econômica Federal – Agência 0448 – Operação 003 – Conta Corrente 01315-4 ou pelo PIX (Chave 95123576000152).

projeto

ARTE pública

território e memória

TERREIRA DA TRIBO de atuadores

ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ

CENTRO DE EXPERIMENTAÇÃO E PESQUISA CÊNICA

Rua Santos Dumont, 1186 - São Geraldo - 90230-240
Porto Alegre - Rio Grande do Sul - Brasil

Fones
51 99999.4570 - 51 3028.1358

oinoisaquitraveiz.com.br
terreira.oinois@gmail.com
@oinoisaquitraveiz2
@oinoisaquitraveiz
@oinois

ISSN 1982-7180

APOIO

ASSOCIAÇÃO DOS AMIGOS DA TERREIRA DA TRIBO DE ATUADORES ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ

Terreira da Tribo Ponto de Cultura

TRIBO DE ATUADORES ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ

REALIZAÇÃO

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES funarte

MINISTÉRIO DA CULTURA

GOVERNO FEDERAL BRASIL UNIÃO E RECONSTRUÇÃO